

Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen ...

Osvald Sirén

Kunstwissenschaftliche Studien

HERAUSGEGEBEN IN VERBINDUNG MIT DEN
MONATSHEFTEN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
BAND I.

Den Druck dieses Werkes
besorgte die Offizin von
Julius Klinkhardt, Leipzig

GIOTTINO

UND SEINE STELLUNG IN DER GLEICHZEITIGEN FLORENTINISCHEN MALEREI

VON

OSVALD SIRÉN

LEIPZIG 1908 ▽ VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

Diese Studie über Giottino und seine Stellung innerhalb der florentinischen Trecentomalerei wurde schon im Herbst 1906 niedergeschrieben, aber Umstände, die ich damals nicht überblicken konnte, haben die Veröffentlichung bis jetzt verzögert. Keine wesentlichen Veränderungen sind seitdem in dem Manuskript vorgenommen worden, nur einige Erweiterungen in der Behandlung der mit Giottino gleichzeitigen Maler. Besonders fand ich Gelegenheit, einige Bilder, die ich neulich in amerikanischen Sammlungen sah, vorzuführen.

Die Veröffentlichung dieser Studie ist in mancher Hinsicht durch das wertvolle Entgegenkommen des hochgeschätzten Direktors des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Herrn Prof. Dr. H. Brockhaus, erleichtert worden; ich benutze hier die Gelegenheit, ihm — wie auch der ganzen Institutsverwaltung — meinen ergebensten Dank auszusprechen. Auch Herrn Dr. G. Gronau bin ich vielen Dank schuldig, besonders weil er das Manuskript in sprachlicher Hinsicht durchgesehen hat. Es ist jedoch natürlich nicht ganz zu vermeiden, daß eine Übersetzung wie diese hier und da sprachliche Härten aufweist.

Von Freunden und Forschern, die meine Arbeit in verschiedener Weise gefördert haben, will ich hier mit besonderer Dankbarkeit Mr. Roger Fry, Mr. Herbert Horne, Prof. A. Venturi und Dr. G. Poggi erwähnen.

*

Das Giottino-Problem ist mitten aus der Trecentomalerei herausgenommen; abschließende Studien über die frühere und spätere Malerei vermissen wir ja auch noch. Besonders wichtig für die richtige Auffassung der Entwicklung innerhalb der florentinischen Trecentokunst scheint es uns, daß zunächst die stilkritischen Fragen, die sich um Bernardo Daddi gruppieren, zu zusammenfassender Behandlung gelangen. Wir hoffen, unser Material zu diesen Fragen in einer folgenden Studie darlegen zu können.

Stockholm, im März 1908.

O. S.

Inhalt.

Verzeichnis der Abbildungen.

I.

Die schriftlichen Quellen.

Die früheste Quelle für die florentinische Trecentomalerei nach Giotto ist ein kurzes Kapitel in Filippo Villanis Sammlung von Biographien berühmter Landsleute — „De viris illustribus" — die während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts niedergeschrieben worden sind. Hier wird zunächst kurz Cimabue erwähnt, dann eine Reihe von Giottos vornehmsten Arbeiten aufgezählt und seine Persönlichkeit mit einigen treffenden Worten charakterisiert, worauf der Verfasser fortfährt: „Da questo laudabile uomo come da sincero e abbondantissimo fonte, uscirono chiarissimi rivoli di pittura, i quali essa pittura rinnovata, emulatrice della natura fecero preziosa e piacevole: infra i quali fra tutti gli altri Maso delicatissimamente dipinse con mirabile venustà. Stefano, scimmia della natura, nell' imitazione di quella valse più. Taddeo dipoi con tanta arte dipinse che fu stimato quasi un altro Dinocrate."[1])

Die drei genannten Maler scheinen also in ihrer Heimatstadt den größten Ruhm genossen zu haben, da Villani sie allein eines Platzes in der Geschichte für würdig befunden hat. Wir dürfen annehmen, daß sie alle Giottos unmittelbare Schüler waren; von Taddeo Gaddi wissen wir es ja mit Sicherheit, und Maso und Stefano wären wohl nicht direkt mit ihm zusammengestellt worden, hätten sie nicht derselben Generation angehört und wie er in dem Rufe gestanden, würdige Nachfolger des großen Meisters zu sein.

Die nächste literarische Quelle für die florentinische Malerei gleich nach Giotto sind bekanntlich Ghibertis Kommentarien, deren Niederschrift ungefähr ein halbes Jahrhundert später als Filippo Villanis Biographien erfolgt ist. Hier werden von florentinischen Trecentomalern außer den drei schon genannten nur noch zwei andere: Bonamico und L'Orcagna erwähnt, außerdem noch einige Sieneser:

---

[1]) Vgl. Filippo Villani, De viris illustribus. Vol. 7 der Croniche Storiche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani. Milano 1848. S. 47.

Duccio, Simone, Ambrogio Lorenzetti und Barna, und von römischen Malern: Cavallini. — Wie Prof. Frey klar nachgewiesen hat, sind Ghibertis Kommentarien erst kurz vor 1452 abgefaßt worden.[1]) Man fragt sich da mit einer gewissen Verwunderung, weshalb der Verfasser keines der zahlreichen Maler gedenkt, die zwischen dem Tode Orcagnas (1368) und dem angegebenen Zeitpunkt für die Abfassung der Schrift tätig waren? Unseres Erachtens kann man hierüber nicht (wie es wohl oft geschehen) mit der Erklärung hinwegkommen, daß Ghiberti nur die berühmtesten verstorbenen Meister hätte erwähnen wollen, denn dann hätten doch Maler wie Giottino, Agnolo Gaddi, Antonio Veneziano, Lorenzo Monaco, Masaccio u. a., welche alle vor 1450 tot waren und später durch die Schriftsteller des 16. Jahrhunderts große Berühmtheit erhalten haben, auch aufgeführt werden müssen. Wir können uns nicht gut eine andere Erklärung für dieses Verhältnis denken als entweder die, daß Ghiberti nie in die Lage kam, seine Aufzeichnungen zu Ende zu führen, oder die andere, daß diese in unvollständigen Kopien auf die Nachwelt gekommen sind. — Ghibertis Darstellung bricht willkürlich bei einer Periode in der Geschichte der florentinischen Kunst ab, von der er sicherlich vieles von Interesse hätte mitteilen können, da er in jüngeren Jahren vermutlich mehrere der späteren Trecentokünstler gekannt hat und auch mit der Kunst vertraut war, die ungefähr um die Wende des Jahrhunderts in Florenz erstanden war.

Ghiberti gibt nicht nur kurze Charakteristiken wie Villani, sondern stellt auch bezeichnende Werke für die von ihm erwähnten Maler zusammen; leider aber sind all die Gemälde von Stefano, Maso, Taddeo, Bonamico und Orcagna, die von ihm verzeichnet werden, nunmehr zerstört mit Ausnahme der (Maso zugeschriebenen) S. Sylvester-Fresken in Sta. Croce und der Fresken in der Capella Strozzi in Sta. Maria Novella, die jedoch nicht Orcagna, sondern seinem Bruder Nardo zugeschrieben werden. — Es ist daher, streng genommen, unmöglich sich eine sichere Vorstellung davon zu bilden, wie genau Ghiberti die Bildungsbestimmungen kontrollierte, die durch ihn erst auf die Nachwelt gekommen sind, welches Maß von Zuverlässigkeit er als Kunsthistoriker besitzt. Schon dies birgt einen hinreichenden Grund in sich, nicht ohne weiteres Ghibertis Zuweisungen als die einzig richtigen zu proklamieren, wenn ihnen die Aussagen späterer Verfasser über dieselben Kunstwerke widersprechen. Man kann sich wohl denken, daß es in Florenz über einige ältere Kunstwerke und Persönlichkeiten divergierende Traditionen gab, und der früheste Schriftsteller braucht nicht immer von der wahrheitsgemäßesten Tradition Kenntnis erhalten zu haben, besonders wenn auch ihn schon ein Jahrhundert von den Erscheinungen trennt, die er schildert.

[1]) Vgl. C. Frey, Il Codice Magliabechiano. S. XL.

Nach Ghiberti ist Christoforo Landino der nächste Schriftsteller, der uns etwas über die Künstler aus Giottos Schule mitteilt; doch hat er nichts persönlich hinzuzufügen, sondern begnügt sich damit, Filippo Villanis Ausdrücke zu umschreiben.[1])

Wertvollere Angaben über diese Künstler finden wir in „Il Libro di Antonio Billi", das nach dem Herausgeber, Prof. Frey, ungefähr 1500—1507 abgefaßt ist. Hier werden außer den von Ghiberti genannten Malern einige andere erwähnt, die alle (mit Ausnahme des alten Gaddo Gaddi) einer etwas späteren Periode angehören. Eine chronologische Gruppierung der Künstler hat dieser anonyme Verfasser nicht versucht, doch haben seine Angaben teilweise großes Interesse, da sie anderen Traditionen als denen, die Ghiberti gekannt, Ausdruck geben. Er führt zum erstenmal in die Kunstgeschichte Giottino und Agnolo Gaddi ein und außerdem von Übergangsmeistern: Giovanni dal Ponte, Starnina und Bicci di Lorenzo.

Was uns bei den Angaben dieses Verfassers über die florentinischen Giottisten sofort am meisten auffallen muß, ist, daß er Giottino dasselbe Madonnentabernakel (auf der Piazza di Sto. Spirito) zuschreibt, das Ghiberti als von Maso herrührend bezeichnet, und daß er keine von den Arbeiten kennt, die Ghiberti von dem letztgenannten Künstler aufzählt, wohl aber eine höchst bemerkenswerte Freskokomposition (auf dem Turm des Palazzo del Podesta), welche die Vertreibung des Herzogs von Athen aus Florenz darstellt. Hier treten uns also zwei divergierende Traditionen betreffs der beiden Maler Maso und Giottino entgegen, ein Umstand, der jedoch Masos chronologische Stellung in der Generation gleich nach Giotto nicht zu erschüttern scheint, denn die genannte Darstellung der Vertreibung des Herzogs von Athen, von der Billi spricht, wurde erwiesenermaßen im Jahre 1344 gemalt.[2]) Die Frage ist zunächst die, ob man einem dieser beiden Gewährsmänner unbedingten Glauben schenken darf, ob die Angaben eines von ihnen durch Tatsachen oder durch spätere zuverlässige Verfasser bestätigt werden.

Sehen wir uns nun nach der nächstfolgenden literarischen Quelle für die florentinische Trecentokunst um, so finden wir sie in dem sogenannten Codice Magliabechiano (XVII. 17), der wahrscheinlich an der Hand älterer Quellen um die Mitte des 16. Jahrhunderts zusammengestellt worden ist. Sowohl Ghibertis Kommentarien wie

[1]) Vgl. die Vorrede zur Divina Commedia, z. B. in der Ausgabe vom Jahre 1529: „Fiorentini excellenti in pittura et sculptura. — Della disciplina di Giotto come del caval Troiano usciron mirabili pittori. Tra iquali molto e lodata la venusta in Maso, Stephano da tutti e nominato Scimia della natura, tanto expresse qualunque cosa volle. Grandissima arte appare in Taddeo Gaddi."

[2]) Vgl. Milanesis Anmerkung zu Vasaris Vita di Tommaso detto Giottino, Vasari, edit. Sansoni. Vol. I, pag. 625.

Antonio Billis „Buch" sind von dem Verfasser dieses Codice ausgeschrieben worden und zwar ohne jeden selbständigen Versuch, die widersprechenden Angaben dieser Verfasser in Einklang zu bringen. So finden wir z. B., daß das erwähnte Tabernakel erst auf Maso, dann auf Giottino zurückgeführt wird, ganz einfach weil Ghibertis und Billis Bücher kritiklos kopiert wurden. Gleichzeitig aber ist zu beachten, daß dieser Anonymus auch andere Traditionen gekannt hat als die, denen die beiden früheren Verfasser Ausdruck gegeben haben, und vor allem, daß er die Künstler in chronologischer Ordnung aufzuführen sich bemüht. In dem Codice Magliabechiano läßt sich der erste Versuch zu einer systematischen Darstellung der florentinischen Kunstgeschichte verspüren, ein Bestreben, das in reicherer, aber sicherlich nicht übersichtlicherer Form in Vasaris „Vite" vor die Öffentlichkeit trat.

Von besonderem Interesse ist es zu sehen, in welcher Ordnung der Anonymus Magliabechianus Giottos nächste Nachfolger aufzählt:

1. Stefano, pittore, nominato lo Scimia, fu nel tempo di Giotto et fu padre di Giottino. (Durch den neuen Aufschluß, daß Stefano Giottinos Vater war, gewinnen wir einen weiteren Anhaltspunkt für die Datierung dieser beiden Künstler.)

2. Taddeo di Gaddo fu discepolo di Giotto; et doppo quello tra pittori il primo fu chiamato. (Kurz und treffend: Taddeo wurde mit Recht oder Unrecht als Giottos vornehmster Schüler angesehen und war während seines ganzen Lebens der peintre à la mode in Florenz.)

3. Maso pittore fu discepolo di Giotto et fu excellentissimo maestro nella pittura, la quale esso abrevio assai. (Dieselbe Charakteristik wie bei Ghiberti, darauf hindeutend, daß Maso kein Feinmaler war.)

4. Bernardo pittore fu discepolo di Giotto et opero assai in Firenze et in altrj luoghj. (Wahrscheinlich Bernardo Daddi, der hier zum erstenmal an die rechte Stelle in der Kunstgeschichte gerückt wird.)

5. Pietro Cavallino Romano pittore.

6. Jacopo di Casentino pittore, discepolo di Giotto, fu da Prato Vechio della linea di messer Cristofano Landinj. (Wieder ein neuer Künstler in den richtigen Zusammenhang gebracht; er war ein Casentineser, der zusammen mit Taddeo Gaddi arbeitete.)

7. Buonamico pittore per cognome detto Buffalmaco fu discepolo di Giotto. (Von diesem populären Meister werden ausführlichere Anekdoten mitgeteilt als bei Billi oder Ghiberti.)

8. Giottino pittore fu figluolo di Stefano et discepolo di Giotto et per fama figluolo d'esso Giotto. (Die Angabe, daß Stefanos Sohn Giottos Schüler war, braucht nicht wörtlich genommen zu werden, eher als ein notwendiges Korrelat zu seinem Namen und zu der etwas

phantastischen Ausdrucksweise, daß er in bezug auf Berühmtheit Giottos Sohn war.)

9. Andrea di Cione, pittore et scultore e architetto, chiamato per sopranome l'Orchagea, che fu nobilissimo maestro. (Ein „edler Meister" ist sicherlich ein Epitheton, das Orcagna vor allen anderen der hier genannten Maler verdient.)

10. Agnolo di Taddeo di Gaddo pittore fu discepolo di Taddeo suo padre e fece di molte opere. (Agnolos Produktivität ist bekannt.)

11. Antonio Veneziano. Antonio da Siena pittore lavoro assaj ne dettj tempi. (Er wird „da Siena" genannt, weil er eine längere Zeit dort gearbeitet hat; seine Arbeiten in Florenz und Pisa werden hier zum erstenmal in der Kunstgeschichte erwähnt.)

Die Werke dieser Künstler werden, wie gesagt, durch direktes Abschreiben von Ghiberti und „il libro di Antonio Billi" zusammengestellt, natürlich mit Ausnahme von 4., 6. und 11., die zuvor in der Literatur sich nicht erwähnt finden. Der Verfasser hat offenbar mehr ein historisch-literarisches als ein künstlerisches Interesse gehabt. Jedenfalls zeigen seine kurzen Charakteristiken und die richtige chronologische Anordnung, daß er den Stoff mit ungewöhnlicher Sorgfalt zu disponieren gesucht hat Wer in der florentinischen Trecentokunst einigermaßen zu Hause ist, wird unzweifelhaft finden, daß das Schema, das uns im Codice Magliabechiano entgegentritt, weit mehr befriedigt als die Darstellung desselben Stoffes, wie sie Vasari gleichzeitig und unabhängig hiervon niederschrieb.

Vasari hat aber in einer anderen Hinsicht viel vor diesem anonymen Historiker voraus: er ist Künstler, er nimmt eine persönliche Stellung zu dem größeren Teil der Bilder ein, die er beschreibt, er hat Blick und Gefühl für den Stil eines Meisters. In den Fällen, wo seine Attributionen nicht auf Vorgänger zurückgehen, sind sie von großem Interesse für uns. Hätte Messer Giorgio nur etwas besser auf Namen und Jahreszahlen achtgegeben, so wäre er ein trefflicher Kunsthistoriker gewesen, und auch so wie er ist, muß er sicherlich zu denen gerechnet werden, die ihren Gegenstand am besten verstanden haben. Die höchst bedauerliche Unordnung, die er in die Geschichte der florentinischen Trecentokunst gebracht hat, beruht hauptsächlich auf seinen willkürlichen Kombinationen von Namen und seiner äußerst naiven Liebhaberei für Jahreszahlen, wahrheitsgemäßen und erdichteten in buntem Wirrwarr. Außerdem läßt er sich bisweilen offenbar von falschen Traditionen leiten. Sobald wir ihm aber Auge in Auge einem Kunstwerk gegenüber begegnen, wächst seine Bedeutung.

Die Lebensbeschreibungen, die Vasari von den frühen Giottisten mitteilt, enthalten sachlich nicht gerade viel über das hinaus, was die Verfasser vor ihm bereits in einer knapperen Form berichtet haben,

wohl aber werden ihre Andeutungen so reich wie möglich ausgeführt und auch durch andere Traditionen ergänzt. In bezug auf Maso und Giottino scheinen Vasari wie auch dem zeitgenössischen Verfasser des Codice Magliabechiano zwei verschiedene Traditionen (Ghiberti und Billi) vorgelegen zu haben, und da es mit seiner Art und Würde als offizieller Kunstgeschichtschreiber der Stadt Florenz nicht vereinbar war, nur abzuschreiben und das Problem offen zu lassen, so findet er keinen anderen Ausweg, als diese beiden Persönlichkeiten, deren Werke ja schon vorher zum Teil miteinander vermengt worden waren, zu einer einzigen zu kombinieren.[1]) Ein routinierter Arrangeur, errichtet er ganz einfach eine Scheinfassade vor den beiden halbfertigen Konstruktionen, die, auch wenn sie von dem einen oder anderen besonders wohl Unterrichteten durchschaut werden konnte, doch im ganzen geeignet war, die Unsicherheit zu verhüllen und sein Ansehn als kunsthistorischer Baumeister zu vermehren. Er macht aus Maso und Giottino einen Künstler, den er Tommaso di Stefano detto Giottino nennt, und dieser kombinierten Figur weist er alle Werke zu, die Ghiberti dem Maso zuschrieb, und dazu die, welche in Billis Buch unter Giottinos und Masos Namen aufgezählt sind. Außerdem bereichert Vasari dieses kombinierte Gesamtwerk um mehrere bedeutende Arbeiten.

Hierbei ist vor allem zu beachten, daß der größere Teil der von den älteren Verfassern erwähnten Werke schon zu Vasaris Zeit so gut wie zerstört war und demnach von Messer Giorgio nur der Vollständigkeit halber aufgezählt wird, ohne daß er selbst für die Zuweisungen verantwortlich gemacht werden kann. Folgende Zitate aus Vasari gewähren in dieser Hinsicht interessanten Aufschluß:

„Fece poi al canto alla macine ne' Frati Ermini i SS. Cosimo e Damiano, che, spenti dal tempo ancor essi, oggi poco si veggono" (vgl. Billi).

„E lavorò in fresco una cappella nel vecchio San Spirito di detta città, che poi nell' incendio di quel tempio rovinò" (vgl. Ghiberti).

„Era in S. Gallo (il qual convento era fuor della porta che si chiama dal suo nome, e fu rovinato per l' assedio) in uno chiostro dipinta a fresco una Pietà" (vgl. Billi). Vasari behauptet gleichwohl eine Kopie hiervon zu kennen.

„Ed in Ognissanti un San Christofano e un S. Giorgio, che della malignità del tempo furono guasti e rifatti da altri pittori" (vgl. Billi).

[1]) In seiner „Vita di Stefano e Ugolino" schreibt Vasari: „Stimasi, che Maso detto Giottino, delquale si parlerà di sotto, fusse figliuolo di questo Stefano; e se bene molti per l' allusione del nome lo tengono figliuolo di Giotti, io per alcuni stratti che ho veduti, e per certi ricordi di buona fede, scritti da Lorenzo Ghiberti e da Domenico del Grillandaio, tengo per fermo che fusse piu presto figliuolo di Stefano che di Giotto" (Vasari I. S. 452). Es fragt sich, ob nicht „Billi" Ghirlandajos Ricordi abgeschrieben hat?

Die Darstellung der Vertreibung des Herzogs von Athen wird auch als etwas Vergangenes beschrieben, obwohl es nicht klar hervorgeht, wieviel hiervon zugrunde gegangen ist; von den Unterschriften heißt es ausdrücklich „consumate del tempo" (vgl. Billi).

„Dopo fece alle Campora — — — un San Cosimo e San Damiano, che furono guasti nell' imbiancare la chiesa" (vgl. Billi).

„In Roma similmente condusse a buon fine, in San Giovanni Laterano, una storia dove figurò il papa in più gradi, la quale oggi ancora si vede consumata e rosa dal tempo di malissima sorte" (vgl. Billi).[1])

Den größeren Teil der Gemälde, die Ghiberti und Billi dem Maso, bezw. Giottino zuschreiben, hat Vasari demnach niemals gesehen, wenigstens nicht in völlig gutem Zustande. Die einzigen Arbeiten in Florenz unter diesen älteren Attributionen, die ihm einen festen Ausgangspunkt bieten konnten, waren die Fresken in der S. Sylvester-Kapelle in Sta. Croce (von Ghiberti dem Maso zugewiesen) und das nunmehr zerstörte Tabernakel auf der Piazza di Sto. Spirito, das von den älteren Verfassern sowohl Maso als Giottino zugeschrieben wurde. Außerhalb Florenz scheint außerdem zu Vasaris Zeit noch das Tabernakel auf der Ponte a Romiti im Val d' Arno existiert zu haben.[2]) Schließlich wiederholt er nach Ghiberti („trovasi per ricordi di molti che ne scrissero"), daß „Tommaso" eine Statue auf dem Campanile in Florenz ausgeführt habe, übernimmt aber offenbar selbst keine Verantwortlichkeit für diese Attribution, die übrigens möglicherweise ihm den Anlaß zu seiner Namenkombination gegeben hat. Es ist nämlich, worauf Milanesi hingewiesen, in hohem Grade wahrscheinlich, daß die fragliche Campanilestatue von einem Bildhauer namens Tommaso di Stefano, der in die Arte de' maestri di pietra am 20. Dezember 1385 eingeschrieben wurde, und nicht von dem Maler Maso, der in Florenz in den vierziger Jahren des Trecento tätig war, ausgeführt worden ist. Schon aus chronologischen Gründen läßt sich Maso schwerlich als Meister der Statue denken, denn Statuen wurden wohl kaum in den Nischen aufgestellt, bevor der Bau des Campanile der Hauptsache nach beendigt war. Ghiberti hat hier zu einer Verwechslung Anlaß gegeben, die unseres Erachtens zeigt, daß er nicht sonderlich sicher über den wirklichen Maler Maso unterrichtet war. Er hat jedenfalls nicht die Wahrscheinlichkeit auf seiner Seite — seine übrigen Angaben in der Frage sind daher cum grano

[1]) Die Zitate sind der zweiten Auflage von Vasari (edit. Sansoni) entnommen, sie finden sich aber ohne wesentliche Abweichungen schon in der ersten Auflage (1550).

[2]) In der späteren Auflage fügt Vasari zu den Arbeiten in Rom ein Fresko in Sta. Maria in Araceli (auch von Billi erwähnt) und „Uomini famosi" in der Casa Orsini hinzu. Ob hier nicht eine Verwechslung mit Masolino vorliegt? Nicht wenige der älteren Künstlervite hat Vasari in der späteren Auflage verschlimmbessert.

salis zu nehmen. Möglicherweise war es eine Vasari bekannte Tatsache, daß der wirkliche Meister der Campanilestatue Tommaso di Stefano hieß, und Ghibertis Name für denselben Meister — Maso — konnte im Notfall als eine Verkürzung von Tommaso betrachtet werden. Es war außerdem Vasari ebenso wie dem Verfasser des Codice Magliabechiano bekannt, daß der Vater des Malers „Giottino" Stefano hieß. Der Vatersname und der Spitzname waren offenbar die wichtigsten in diesem Fall, betreffs ihrer schien keine Unsicherheit herrschen zu können; dagegen lebte der Eigenname nicht in der Tradition fort (auch der Verfasser des Cod. Magl. kennt ihn nicht), und Vasari nahm daher ganz einfach den Namen des Sohnes Stefanos, des Bildhauers (Tommaso), zumal da auch Ghiberti einen ähnlichen Namen für den betreffenden Maler angewendet hatte. Auf diese Weise ist möglicherweise Tommaso di Stefano, detto Giottino entstanden, eine Namenkombination, für die Messer Giorgio viel Spott von Kunsthistorikern unserer Tage hat erleiden müssen, hauptsächlich weil man nicht mit genügender Sorgfalt sich bemüht hat, die Ursachen zu Vasaris Kombination klarzulegen und die Künstlerpersönlichkeit, d. h. die Zusammenstellung des Oeuvre zu begrenzen, für die er selbst verantwortlich gemacht werden kann.

Wir haben bereits gesehen, daß von den Attributionen der älteren Verfasser eigentlich nur zwei von praktischem Wert für Vasari sein konnten, als er die Werke des fraglichen Künstlers zusammenstellen wollte; von diesen bleibt nunmehr nur das eine Werk übrig, nämlich die Fresken aus Constantinus' und Sylvesters Legende in Sta. Croce. Bei diesen hält sich auch Vasari am längsten auf; wahrscheinlich ging er von ihnen aus, da es galt, sich eine Vorstellung von dem Stil des Meisters zu bilden, den er in folgenden Arbeiten wiederfindet: 1. Christus, das Kreuz tragend, in S. Pancrazio, Freskogemälde, jetzt zerstört. 2. Krönung der Maria und Szenen aus der Legende des heiligen Nikolaus (Stanislaus) über der Kanzel in der Unterkirche in Assisi. 3. Ein Madonnenfresko über der Pforte, die zu dem Dom in Assisi führte, nun zerstört.[1]) 4. Fresken in Sta. Chiara in Assisi, nur teilweise noch erhalten. 5. Pietàbild in San Romeo in Florenz, jetzt in den Uffizien. 6. Außerdem werden als ein Jugendwerk Fresken in einer Kapelle in Sto. Stefano al Ponte Vecchio erwähnt, die schon zu Vasaris Zeit „molto guasta" waren und jetzt nicht mehr existieren.

Wir wollen hier gleich bemerken, daß diese von Vasari mitgeteilten Zuweisungen, soweit wir sie kontrollieren können, richtig zu sein scheinen. Die unter 2., 4. und 5. aufgezählten Arbeiten können unseres Erachtens mit Recht dem Maler der Sylvester-Fresken zugeschrieben werden (1., 3. und 6. sind gänzlich zerstört). Es kann daher

[1]) Die Assisifresken erwähnt Vasari nicht in der ersten Auflage.

auch sein besonderes Interesse haben, zu hören, wie Vasari seinen Stil charakterisiert:

„Fu, dunque, costui nella pittura si diligente e di quella tanto amorevole, che sebbene molte opere di lui non si ritrovano, quelle nondimeno che trovate si sono, erano buone e di bella maniera; perciocchè i panni, i capelli, le barbe e ogni altro suo lavoro furono fatti e uniti con tanta morbidezza e diliganza, che si vede ch' egli aggiunse senza dubbio l' unione a quest' arte, e l' ebbe molto più perfetta che Giotto suo maestro e Stefano suo padre avuta non aveano." Diese Charakteristik scheint uns recht gut einen der bezeichnendsten Züge in der Formsprache des Sylvester-Meisters hervorzuheben: die malerische Weichheit, Abrundung und Geschmeidigkeit, die dagegen kaum mit Ghibertis Äußerung über Maso: „Abbreviò molto l' arte della pictura" in voller Übereinstimmung steht.

In der späteren Auflage seiner Vite teilt Vasari mit, daß dieser Sohn des Malers Stefano im Jahre 1324 geboren wurde, daß er eine melancholische Natur war, die die Einsamkeit liebte, und daß er nur 32 Jahre alt wurde. Ist das Geburtsjahr richtig, so beweist es, daß der Künstler nicht zu Giottos Schülern gezählt werden, und daß er auch nicht gut mit dem bei Billi erwähnten Maso identisch sein kann, der im Jahre 1344 von der florentinischen Kommune den Auftrag erhielt, die Vertreibung des Herzogs von Athen auf dem Turme des Palazzo del Podestà zu malen. Maso wird ja außerdem von allen ältesten Gewährsmännern als Giottos unmittelbarer Schüler bezeichnet. Hiernach zu urteilen, sowie in Anbetracht des Umstandes, daß die einzigen Künstler des Namens Maso, die sich als mit dem fraglichen Maler identisch denken lassen, uns in den Matrikeln der Medici und Speziali verhältnismäßig frühe begegnen: Maso di Ciacchi zwischen 1320 und 1339, Maso di Banco zweimal, das letztemal zwischen Januar und April 1346, ist es höchst wahrscheinlich, daß der von Ghiberti und Billi erwähnte Maler Maso, Giottos Schüler, in Florenz in den 1340er und vielleicht noch in den 50er Jahren tätig war. [1])

[1]) Vgl. Frey: Loggia dei Lanzi.

Sowohl Maso di Banco als Maso di Ciacchi sind in der Lukasgilde mit der Jahreszahl 1350 aufgeführt, was oft als Stütze dafür angeführt zu werden pflegt, daß sie auch noch später tätig waren. Diese Jahreszahl hat indessen gar keine chronologische Bedeutung für ihr Leben. Wer die Originalmatrikel der Lukasgilde im Zentralarchiv in Florenz studiert hat, dürfte bemerkt haben, daß das Buch eine Kopie ist, bei deren Niederschreiben im Jahre 1350 diese Jahreszahl hinter alle damals vorhandenen Künstlernamen gesetzt wurde und später nur in gewissen Fällen geändert worden ist, wahrscheinlich im Anschluß an das Todesdatum der betreffenden Künstler. Es gilt dies besonders für die hervorragenderen unter den älteren Künstlern, deren Todesdatum in der Gilde bekannt wurde, z. B. Taddeo Gaddi: 1366, Andrea Orcagna: 1368, Nardo di Cione: 1363, Bernardo Daddi: 1345 (nicht 1355, wie gewöhnlich angegeben wird). Gualandis Auszüge sind überhaupt unzuverlässig; hoffentlich nimmt Mr. Herbert Horne oder ein anderer, der sich mit dieser Frage beschäftigt hat, sie zur erneuten Behand-

Es fragt sich nun, ob das von Vasari angegebene Geburtsjahr für Billis Giottino richtig sein kann, der nach dem Anonymus Magliabechianus und nach Vasari Stefanos Sohn war. Ein Maler namens Giotto di Maestro Stefano begegnet uns in der Tat in der Matrikel der Lukasgilde als im Jahre 1368 eingeschrieben. Name und Jahreszahl sind in diesem Fall von derselben Hand geschrieben; es unterliegt keinem Zweifel, daß wir hier ein Einschreibungsdatum, nicht ein Todesdatum haben. Derselbe Meister findet sich unter den Künstlern wieder, die im Jahre 1369 von Urban V. nach Rom berufen wurden, um im Vatikan Malereien auszuführen, bekannt durch die Bezahlungsdokumente aus dem vatikanischen Archiv, die zuerst von Eugène Müntz publiziert und dann bei Crowe & Cavalcaselle (ital. und engl. Ausg.) abgedruckt worden sind. Es ist natürlich möglich, daß dieser Maler 1324 geboren war; er wäre dann ein Mann in mittleren Jahren gewesen, als er in die Compagnia di San Luca eingeschrieben und nebst Giovanni da Milano, Agnolo Gaddi u. a. nach Rom berufen wurde. In diesem Falle ist aber Vasaris zweite Angabe, daß er 32 Jahre alt an der Schwindsucht starb, unrichtig. Milanesi ist der Ansicht, daß diese Angabe eher auf Maso zu beziehen ist. — Liegen wirkliche Gründe für diese Annahme vor, so könnte sie eine indirekte Stütze dafür abgeben, daß der andere Maler, Giottino, um 1324 herum geboren war.[1])

Unsere Untersuchung der älteren literarischen Quellen hat also zu dem Ergebnis geführt, daß zwei verschiedene Maler existierten: Maso, Giottos Schüler, tätig in den vierziger Jahren des Trecento, und Giottino, Stefanos Sohn, tätig gegen Ende der sechziger Jahre. In Billis „Libro" werden beide erwähnt, im Codice Magliabechiano werden sie in richtiger chronologischer Ordnung aufgeführt; bei Vasari werden sie zu einem Künstler vereinigt, der jedoch offenbar mit Giottino (Giotto di Maestro Stefano) identifiziert wird, obwohl Messer Giorgio sich durch unklare Traditionen und gewisse Äußerungen bei Ghiberti zu einer verwirrenden Namenkombination und zur Aufzählung einer Menge von Werken hat verleiten lassen, die er niemals selbst geprüft hat. Der Fall läge klar, und wir könnten Vasaris Künstler, wenigstens in etwas reduzierter Gestalt, ruhig als den wirklichen Giottino gelten lassen, wenn nicht eine der wichtigsten Arbeiten dieses Meisters, die Sylvesterfresken in Sta. Croce, früher von Ghiberti dem Maso zugeschrieben worden wären. Welcher von diesen Verfassern hat recht, Ghiberti oder Vasari? Die Frage läßt sich nicht anders als durch eine stilkritische Untersuchung beantworten.

---

lung auf, damit nicht andauernd in die Geschichte der Trecentokunst durch unrichtige Deutung der Matrikel der Lukasgilde Verwirrung gebracht wird. Völlig klar ist indessen, daß die Gilde 1339 und nicht 1349 gestiftet wurde.

[1]) Vgl. Milanesis Anm. zu Vasari, Bd. I, S. 629.

II.

Die Malereien in Assisi.

Maso-Giottino ist eines der wenigen Trecentoprobleme, denen in unserer Zeit Spezialuntersuchungen zugewandt worden sind. Crowe und Cavalcaselle widmen der Frage ein ausführliches Kapitel, Thode berührt es in seinen Arbeiten über Franziskus und Giotto, Schubring[1]) und Suida[2]) haben in besonderen Aufsätzen den Gegenstand behandelt[3]).

Diese Autoren, einschließlich Vasari, sind sämtlich darin einig, daß sie dem Meister der Sylvesterfresken, den wir nun der Kürze halber „Giottino" nennen wollen, die Darstellung der Krönung Mariä zuschreiben, die sich über der Kanzel der Unterkirche von S. Francesco in Assisi befindet. Die Komposition ist lünettenförmig. Christus und Maria werden in traditioneller Weise sitzend dargestellt, halb einander zugewandt; der gotische Marmorthron ist ungewöhnlich breit. Zu beiden Seiten, auf einem bedeutend niedrigeren Plan stehend als der Thron, sind dichte Engelscharen verteilt. Leider sind sie stark zerstört; von den Figuren der vorderen Engel sehen wir nur undeutliche Spuren, und die Partie gleich unterhalb des Throns, wo wahrscheinlich kniende und musizierende Engel ihren Platz gehabt haben, ist nunmehr ganz leer. Den offenen und hübschen Mädchentypus mit hoher Stirn, gerader, kräftiger Nase, großem, oft etwas geöffnetem Mund und sehr breit gestellten, streng symmetrischen Augen können wir jedoch deutlich wahrnehmen. Eine anziehende, natürliche Einfachheit charakterisiert diese Engel; sie scheinen aber nicht von jener Entzückung oder himmlischen Seligkeit erfüllt zu sein, die z. B. Giottos Engel so bezaubernd schön erscheinen läßt. Sie bewegen sich kaum, nur ein paar wenden den Kopf, um zu sehen, was auf den Seiten vor sich geht, im

---

[1]) Schubring, Giottino. Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. 1900.

[2]) Suida, Maso und Giottino. Repert. f. Kunstwissenschaft XXVII, S. 483 ff.

[3]) Nachdem dies geschrieben, ist auch Venturis zusammenfassendes Buch über die Trecentomalerei erschienen; dort wird aber nicht auf das Giottino-Problem näher eingegangen.

übrigen stehen sie aufrecht da mit gekreuzten Armen, ruhig zu Maria und Christus emporblickend.

Läßt man den Blick in derselben Kirche weiter zum Kreuzgewölbe hin schweifen, wo die Engel um den Franciscus gloriosus jubeln und tanzen, so merkt man recht, wie steif und furchtsam Giottinos Engel sind. Die Komposition ist in eine Spitzbogenlünette eingepaßt, wird aber gleichwohl hauptsächlich von vertikalen und horizontalen Linien beherrscht, nicht einmal die beiden Hauptfiguren, die doch in ähnlichen Darstellungen gewöhnlich stark einander zugeneigt stehen, mildern in nennenswertem Grade den strengen Vertikalismus. Im übrigen frappiert sofort die ungewöhnlich gute Tiefenwirkung, zu der es der Künstler gebracht hat — der Thron befindet sich in einem deutlichen Abstande von dem Vordergrunde — wobei auch die vertiefte Lage der Bildfläche in einer Nische den Eindruck unterstützt.

Auf eine noch überzeugendere Weise hat der Künstler sein Vermögen in dieser Hinsicht in den beiden Kompositionen aus der Legende des hl. Stanislaus bewiesen, die sich auf dem breiten, die Nische begrenzenden Bogen befinden (durch Restaurierung sind sie nunmehr beträchtlich entstellt). Hier wird auf der einen Seite der Heilige dargestellt, wie er einen toten Jüngling auferweckt, auf der anderen Seite sein Martyrium. Die Auferweckungsszene geht in einem Tempelhof ganz einfach so vor sich, daß Stanislaus mit beiden Händen dem Toten aus dem Grabe aufhilft, während die Anwesenden ihrer Verwunderung und ihrer Teilnahme dadurch Ausdruck geben, daß sie ihn starr anblicken und die Hände zum Gebet falten. Erinnert man sich einer der Auferweckungsszenen Giottos mit ihrer meisterlichen Betonung des Wunderwerkes durch die Einflechtung der Nebenpersonen in die Handlung, so erscheint die Konzeption ziemlich ärmlich. Hier fehlt jeder dramatische Funke.

Derselbe Mangel macht sich in noch höherem Grade in der Martyriumsszene geltend, die doch nur durch eine stürmisch dramatische Gestaltung etwas von dem hätte werden können, wozu sie bestimmt war. Nicht genug, daß der alte Bischof in einer Kirche vor dem Altar enthauptet worden ist — sein Kopf, der sich von dem Körper nicht ganz gelöst hat, wird nun mit Gewalt abgerissen, seine Beine und Arme werden nach verschiedenen Himmelsrichtungen hin geschleudert. Diese äußerst rohen und gewalttätigen Handlungen mußten natürlich mit wilder Energie ausgeführt werden, wenn sie überzeugend und ergreifend wirken sollten. Wir dürfen annehmen, daß der Künstler sein Bestes getan hat, um einen heftigen Gemütseindruck hervorzurufen, aber er ist auf dem Wege wahrlich nicht weit gekommen. Der Mann, der mit dem abgerissenen Arm des Heiligen weit ausholend dasteht, ist ein ruhiger und friedlicher Jüngling, der, schön in einen weiten Mantel drapiert, keine Spur von Erregung verrät, nicht einmal eine

Muskelanstrengung für den Wurf sehen läßt. Die etwas stärker gebeugte Figur auf der entgegengesetzten Seite, die das abgerissene Bein des Heiligen wie einen Stock zum Schlage erhebt, macht eine ganz unverständliche Bewegung mit seinem einen Arm (möglicherweise zum Teil eine Folge der Restaurierung). Ob es dem dritten Büttel wirklich gelingen wird, den halb abgehauenen Kopf des Alten loszureißen, erscheint ungewiß, wenn wir sehen, wie ungeschickt er sein Handwerk treibt. Die schöne, gotische Kirchenapside bildet einen dekorativen Hintergrund zu dieser friedlichen Lynchszene und steht übrigens in ungewöhnlich gutem Verhältnis zu den Figuren.

Dieselbe steife Haltung und überwiegend vertikale Linienführung, die wir in der Krönung beobachtet, kennzeichnet auch diese Seitenbilder. Die Figuren sind wohl abgerundet, bedeutende plastische Qualitäten sind ihnen aber nicht eigen. Die Farbenstimmung ist wahrscheinlich ursprünglich hell gewesen, mit demselben Wohlklang, wie er trotz der Abnutzung durch die Zeit noch heute die Krönung kennzeichnet.

Vasari erwähnt, wie gesagt, noch andere Arbeiten Giottinos in Assisi, eine Madonna über einer Pforte, die zum Dom führte, und Malereien in Sta. Chiara, die jedoch nicht näher bestimmt werden. Seine Ausdrucksweise ist etwas unklar: „Nella medesima città d'Ascesi fece, sopra la porta della città che va al duomo, cioè in un arco della parte di dentro una Nostra Donna col Figliuolo in collo con tanta diligenza che pare viva; ed un San Francesco ed un altro santo bellissimi: le quali due opere sebbene la storia di Santa Chiara non è finita, per essersene Tommaso tornato a Firenze ammalato, sono perfette e d'ogni lode dignissime." Es geht nicht mit völliger Deutlichkeit hervor, ob die erwähnten Heiligen auf die Madonna oder auf „la storia di Sta. Chiara" zu beziehen sind. Nimmt man das letztere an, so läßt sich denken, daß Vasari ein Freskogemälde im Auge hat, das noch heute in Sta. Chiara erhalten ist.

Es befindet sich an der Altarwand in der Cappella S. Giorgio in ziemlich restauriertem Zustande (neulich von der Kalkschicht befreit) und stellt die thronende Madonna dar, umgeben von S. Michael, S. Franziskus, Johannes dem Täufer und der hl. Elisabeth. Ursprünglich Ganzfiguren, sind sie nunmehr ungefähr bis zur Höhe der Kniee zerstört und außerdem bedeutend retuschiert. Der Stilcharakter zeigt mit dem spezifisch sinesischen eine solche Ähnlichkeit, daß das Fresko gewöhnlich wohl dem Lippo Memmi zugeschrieben wird (Photo Alinari: Nr. 19987. 19986). Vergleicht man sie mit den eben beschriebenen Fresken in der Unterkirche von S. Francesco, so treten jedoch die stilistischen Übereinstimmungen so klar und überzeugend hervor, daß man kaum einen Zweifel daran hegen kann, daß derselbe Meister an beiden Stellen tätig gewesen ist. Man vergleiche besonders die Madonna mit dem Engel, der

ganz en face durch die rechte Armlehne in dem Krönungsfresko zu sehen ist: ihre Gesichter könnten fast übereinander kopiert sein. Eine ebenso frappante Ähnlichkeit des Typus findet man zwischen S. Michael und den Engeln, die im Halbprofil zu beiden Seiten des Throns in der Krönung stehen. Die stilistischen Übereinstimmungen werden durch die weiche Formgebung, den Faltenwurf, den Farbenton und morphologische Einzelheiten, wie Marias steife Hände in beiden Fällen, bestätigt.

Eine „storia di Sta. Chiara", die demselben Meister zugeschrieben werden könnte, findet sich nicht in dieser Kapelle, und auch in keiner andern Kapelle der Kirche Sta. Chiara. Die übrigen Fresken, die die Cappella San Giorgio schmücken, sind pisanisch-florentinischen Ursprungs: über der Eingangstür eine große lünettenförmige Komposition, Mariä Verkündigung, Christi Geburt, die Anbetung der Könige und den Kampf S. Georgs mit dem Drachen enthaltend, endlich über der eben beschriebenen Madonna die Kreuzabnahme und die Grablegung Christi. Die erstgenannten Fresken stehen Turino Vanni oder einem verwandten pisanischen Meister sehr nahe, die letzteren sind möglicherweise Buonamico Buffalmaco zuzuschreiben.[1])

[1]) Turino Vanni ist ein Maler, dessen Hauptarbeiten fast vollständig in Vergessenheit geraten zu sein scheinen. Ein näheres Studium seiner Werke würde jedoch wahrscheinlich zur Lösung eines der dunkelsten Probleme der Trecentokunst beitragen können, wie es immer noch um Buonamico Buffalmacos fesselnde Persönlichkeit, von der Sacchetti und Vasari so viele Geschichten erzählen, schwebt. Geht man von Turino Vannis signierter Madonna im Louvre oder der in S. Paolo a Ripa d'Arno, dat. 1395, aus, so findet man leicht, daß derselbe Künstler der Meister der großen Darstellung der Taufe Christi im Museum zu Pisa ist, die von allen älteren Schriftstellern Buffalmaco zugeschrieben wird, und ebenso der Meister der Fresken mit Motiven aus dem Leben der hl. Katharina in der Cappella Albornoz in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welche seit Vasaris Zeit Buffalmaco zugeschrieben werden. Bemerkenswert ist auch, daß Bruno di Giovanni, der nach Vasari Buffalmacos guter Freund und Mitarbeiter war, in stilistischer Hinsicht sich sehr eng an Turino Vanni anschließt; wir kennen seine Ausdrucksweise aus dem bekannten großen Ursulabilde im Museum zu Pisa (Photo Alinari: 8902). Buffalmaco muß jedenfalls ein älterer Maler gewesen sein als Turino Vanni, der wahrscheinlich, wie auch Bruno, sein Schüler gewesen und seine Ausdrucksweise mit Erfolg nachgeahmt hat.

Noch finden sich einige undeutliche Spuren von Buffalmacos Fresken in der Cappella S. Jacopo in der Badia di Settino (in der Nähe von Florenz). Sie lassen uns einen Künstler mehr ahnen als erkennen, der möglicherweise auch die stark restaurierten Apostel in S. Paolo a Ripa d'Arno und die oben angeführten Fresken in der Cappella S. Giorgio in Sta. Chiara zu Assisi ausgeführt hat.

Unsere Vermutung, daß wir hier Arbeiten dieses für halb mythisch angesehenen Malers vor uns haben, findet darin eine Stütze, daß wir dieselbe Hand in Arbeiten wiederfinden, die von altersher Buffalmaco zugeschrieben werden. Das große Kreuzigungsfresko im Campo Santo in Pisa, das zweifellos Vasari im Auge hat, wenn er sagt: „Dipinse nel medesimo Campo Santo, in testa dov' è oggi di marmo la sepoltura del Corte, tutta la passione di Cristo, con gran numero di figure a piedi ed a cavallo, e tutte in varie e belle attitudini" (Vasari I, S. 514), ist offenbar von demselben Künstler ausgeführt worden, der die Passionsszenen in der Cappella S. Giorgio gemalt hat. Die einen wie die

Auf den sienesischen Stilcharakter des Madonnenfresko in Sta. Chiara wurde bereits hingewiesen. Maria sitzt in steifer Haltung da, unbeweglich vor sich hinstarrend, ganz en face wie in Simones oder Lippos Maestà-Kompositionen. Sie hält den Knaben mit beiden Händen, ohne ihm sichtliche Aufmerksamkeit zu schenken. Der Kleine sitzt da, die Beine übereinandergeschlagen, und wendet sich segnend gegen eine kleine kniende Figur in der einen Wagschale des hl. Michael. Sein rundes Gesicht mit dem kleinen Stutznäschen und den munteren Augen kennen wir aus Pietro Lorenzettis Madonnenbildern; am deutlichsten finden wir es vielleicht wieder in Pietros Ancona in der Pieve von Arezzo. (In Ambrogios Bildern hat derselbe Kindertypus einen pathetischeren Ausdruck, größere Augen.) St. Michaels Hände, besonders die, welche das Schwert hält, sind auch rein lorenzettisch; Pietros Arezzo-Madonna könnte auch in diesem Fall als Muster gedient haben. Franziskus' Handgebärde (die Innenfläche nach außen gewandt und schwach gebogene Finger) haben wir in keiner anderen Madonnenkomposition aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts als in Ambrogio Lorenzettis bekanntem Bild in der Akademie in Siena (Madonna mit der Pietà unter sich) angetroffen, wo Maria Magdalena dieselbe Geste macht.[1]) Aber es sind nicht nur Einzelheiten, die auf des Künstlers intimes Verhältnis zu den Lorenzettis hinweisen, das Gleiche ergibt sich aus dem Gefühl und der ganzen Formgebung. Die Modellierung ist nicht durch einen kräftigen Wechsel von Licht und Schatten ausgeführt, das Licht ist vielmehr mild abgetönt. Die Linien fließen ohne Unterbrechung über Hals, Schultern und Handgelenk. Die Ansatzpunkte sind nicht hervorgehoben. Die Gestalten sind zu harmonisch schönem Volumen, ohne eigentlichen organischen Bau, abgerundet.

---

anderen Fresken sind durch Restaurierung beträchtlich entstellt worden, die Typen aber mit dem fast karrikierten Schmerzausdruck sind derart ausgeprägt und charakteristisch, daß man bezüglich des Künstlers kaum fehlgehen kann. Sehr charakteristisch ist auch die Behandlung des Haares wie eine gewellte Pferdemähne, die plumpen Extremitäten und die flüchtige, unorganische Manteldrapierung. Man kann sich wohl denken, daß der burleske und launische Künstler auf diese übertrieben pathetische Weise sich ausdrückte. — Schließlich sei als Stütze für unsere Buffalmaco-Hypothese ein großes Madonnenbild angeführt, das aus der Badia di Settimo stammt, wo ja der Künstler gearbeitet hat, und das sich nunmehr im Besitz von Mr. Herbert P. Horne in Florenz befindet. Wir finden hier den langgestreckten, vollen Frauentypus mit sehr schmalen Augen und großen Nasenflügeln wieder und daneben ganz denselben Kindertypus wie in dem Kreuzigungsfresko in Pisa. Aus allen zitierten Arbeiten lernen wir eine ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit kennen, die sich freilich nicht durch feinere dekorative Qualitäten, aber durch eine gewisse dramatische Kraft, einen Hauch giottesker Größe in der Auffassung auszeichnet. Nicht viele von den florentinischen Malern um die Mitte des 14. Jahrhunderts besaßen ein so starkes Temperament. Buffalmaco scheint, wie gesagt, seine größte Bedeutung für die Entwickelung der pisanischen Malerei gehabt zu haben.

[1]) Etwas ganz anderes ist es, wenn eine ähnliche Geste in erzählenden Kompositionen schon in der byzantinischen Kunst angewendet wird.

Die sienesische Formensprache kann jedoch nicht völlig den Florentiner verbergen. Er verrät sich durch eine gewisse Trägheit und Eckigkeit in den Bewegungen der Figuren, durch sein Temperament, das nicht den leidenschaftlich innigen Unterstrom hat, wie bei den echten Sienesen. Sein Ausdruck erreicht nicht die poetische Intensität wie bei jenen; er hat nicht ein so unmittelbares Gefühl für die Ausdruckswerte der Linien, wie die in Siena geborenen Maler es besitzen. Man verspürt bei ihm leichter die Berechnung, das Konstruktive und Durchdachte im Bau der Kompositionen. In den späteren Arbeiten des Künstlers werden wir noch deutlichere Zeugnisse seines florentinischen Ursprungs antreffen. Vorläufig begnügen wir uns mit der Feststellung, daß er einen starken und entscheidenden Einfluß von der großartigen sienesischen Kunst der vierziger Jahre des Trecento erfahren hat. Möglicherweise hat er unter direkter Leitung von Pietro Lorenzetti gearbeitet, obwohl es klar ist — besonders in seinen späteren Werken —, daß auch Ambrogios monumentale Ausdrucksweise einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hat. Hierin liegt im übrigen nichts Erstaunliches: Ambrogio war — trotz seiner sienesischen Herkunft — der meist bewunderte Künstler in der Arnostadt nach Giottos Tode. Die Florentiner nahm ganz besonders Ambrogios naturalistisches Individualisierungsvermögen gefangen, eine gewisse Charakterisierungskraft, wie sie kaum jemand der Ihren vor Donatello erreicht hat. Giotto hatte freilich gezeigt, wie wirkliche Menschen im Bilde wiederzugeben wären; Ambrogio aber konnte auf eine weit anschaulichere Weise erzählen, was die Abgebildeten dachten und fühlten; er vermochte sie als lebendige Individualitäten wiederzugeben. Dazu war er ein großer Dichter, der allem, was er abbildete, einen Hauch der Poesie der innigen Heiligenlegenden oder der stolzen Rittersagen mitteilte. Kein Wunder, daß sein Einfluß in Florenz groß war.

Außer den obengenannten Fresken in S. Francesco und Sta. Chiara finden sich in Assisi noch zwei andere Gemälde, die demselben Maler zugewiesen werden können, obwohl sie sich in sehr schadhaftem Zustande befinden. Beide stellen Christus am Kreuz dar, umgeben von Maria, Johannes und Heiligen. Das eine dieser Kreuzigungsfresken, erwähnt von Thode und Suida, befindet sich in der kleinen Kirche, die der Compagnia di S. Rufino gehört. Ursprünglich war es von zwei anderen Fresken umgeben, die Christi Geißelung und Grablegung darstellten. Nur mit Mühe kann man hier noch unseres Künstlers Hand verspüren, die Figuren sind zum größten Teil durch Restaurierung zerstört worden. Am besten erhalten ist Johannes am Fuß des Kreuzes; sein pathetischer Gesichtsausdruck mit den zusammengepreßten Augen und dem offenen Munde wirkt besonders ergreifend, weil die Figur im übrigen eine ganz ruhige Stellung einnimmt.

Das andere Kreuzigungsfresko ist eine große lünettenförmige Kom-

position in dem Kapitelsaal des alten Klosters bei S. Francesco, nunmehr als Turnsaal für die dortige Erziehungsanstalt verwendet. Die Komposition besteht aus acht Figuren, die symmetrisch zu beiden Seiten des Kreuzes aufgestellt sind. Wie im vorigen Falle ist es auch hier hauptsächlich der mimische Ausdruck der Anwesenden, in dem die Gefühlsstimmung sich kundgibt. Maria und Johannes weinen beide mit offenem Munde und zusammengekniffenen Augen, ihre Hände aber halten sie gefaltet, als wären sie gebunden — es ist, als wagten sie es nicht, ihrem Schmerz jenen freien, mächtigen Lauf zu lassen, wie er in den Kreuzigungsszenen Giottos oder der Brüder Lorenzetti uns unwiderstehlich mit sich reißt. Die Nonne (Sta. Chiara?), die am Kreuze kniend ehrfurchtsvoll die Hände faltet, küßt weder, noch umklammert sie Christi Füße, wie das gewöhnlich bei ähnlichen Figuren der Fall ist. Franziskus kreuzt die Hände über der Brust und blickt still empor, Petrus führt in Gedanken versunken die rechte Hand zur Wange, Paulus hält steif sein Schwert vor sich, Antonius macht ganz dieselbe Handbewegung wie Franziskus in dem Madonnenfresko in Sta. Chiara; diese beiden Mönche sind überhaupt Zwillingsbrüder, offenbar von demselben Meister geschaffen. Der Zusammenhang zwischen dieser Kreuzigung und den Fresken über der Kanzel in S. Francesco ist ebenso intim. Man betrachte z. B. Johannes; es ist derselbe breitschultrige, geradlinige Jüngling mit kurzem und eckigem Kopf, der uns früher in der Martyriumsszene begegnet ist, wo er mit Stanislaus' abgehauenem Arm ausholend dastand.

Die Fresken in Assisi bilden überhaupt eine geschlossene Gruppe, die sich durch vollständige stilistische Homogenität auszeichnet. Wir haben bereits kurz angegeben, woher der Künstler die stärksten Impulse erhalten hat. Es gilt nun, ihn in anderen Arbeiten zu verfolgen, wenn möglich solchen, wo er mehr frei von äußeren Einflüssen, als selbständigere Persönlichkeit hervortritt.

Bevor wir Assisi verlassen, müssen wir noch einen Augenblick bei den Fresken aus der Legende des hl. Nikolaus in der Cappella del Sacramento in S. Francesco verweilen, weil diese von Crowe und Cavalcaselle Giottino zugeschrieben werden, während sie ihre Ansicht betreffs der Krönung über der Kanzel und der zuletzt beschriebenen Kreuzigung, die sie auch im Zusammenhang mit Giottino erwähnen, nicht hinreichend deutlich präzisiert haben.[1]) Wir haben bereits in anderem Zusammenhange die Fresken in der Cappella del Sacramento einer kritischen Analyse unterzogen und ihre stilistische Stellung zwischen Giotto und Giottino — den beiden extremen Bezeichnungen,

[1]) Vgl. Cavalcaselle und Crowe, Storia, II, S. 117—118. Venturi ist geneigt, die oben beschriebenen Fresken dem „Stefano fiorentino" zuzusprechen. Vgl. Storia dell' Arte italiana, V, S. 489 ff.

die von Thode bzw. von Cavalcaselle für diese Arbeiten angewandt worden sind — zu motivieren gesucht.[1])

Der Meister dieser Fresken schließt sich direkt an Giottos dramatisch zugespitzte Darstellungsweise an, er erzählt kurz und klar. Die Figuren sind stets von starken Affekten beseelt, die sie mit großer Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit zum Ausdruck bringen; ihnen geht aber viel von der Würde ab, die Giottos Menschen auszeichnet. Wie die Erzählungsweise, so ist auch die eigentliche Formengebung, die Modellierung und die Faltenbehandlung, rein giottesk. Die Figuren sind plastisch modelliert unter Anwendung kräftiger Schatten und Lichter, die Falten ziemlich scharf gebrochen. Eine gewisse Flüchtigkeit in der Ausführung macht sie ungleichmäßig, bisweilen sogar fehlerhaft in der Zeichnung; ihre organische Struktur und ihre Bewegungsmöglichkeiten sind jedoch stets klar angegeben. Diese Formenauffassung bezeichnet eine wesentliche Verschiedenheit gegenüber Giottinos malerischem Figurenstil. Wir sind freilich noch nicht zu einer vollständigen Vorstellung von Giottinos Figurenstil gelangt, aber die Andeutungen, die hinsichtlich der Fresken in Assisi gegeben worden sind, dürften doch schon einen Begriff von der Richtung gegeben haben, in der er als Figurenkünstler arbeitete. Er schloß sich niemals Giottos plastischer Ausdrucksweise an, wenn er auch in seinen späteren Arbeiten auf eine selbständigere Weise als in den Assisi-Fresken die sienesischen Einflüsse assimilierte. Wenn man Giottino die Nikolausfresken zuschreibt, übersieht man unseres Erachtens einen der wichtigsten prinzipiellen Unterschiede zwischen florentinischem und sienesischem Figurenstil. Es ist schwerlich denkbar, daß ein und derselbe Künstler zwei verschiedene Sprachen gleich fließend sprechen konnte.

Die Ähnlichkeiten, die in Wirklichkeit zwischen den Nikolausfresken und Giottinos Arbeiten zu verspüren sind, und die den Grund für Crowe und Cavalcaselles Bestimmung abgegeben haben, sind mehr zufälliger Natur; besonders dürfte wohl eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Gesichtstypen dieser Maler für das Zusammenwerfen ihrer Werke entscheidend gewesen sein. Die Ähnlichkeit ist indessen nicht größer als z. B. zwischen Taddeo Gaddis und seines Sohnes Agnolo Figurenstil: bei dem ersteren eine mehr oder minder gelungene Imitation der monumentalen Freskokunst Giottos, bei dem letzteren eine Mischung sienesischer und giottesker Elemente. Studiert man eingehend Agnolos Werke, so findet man eine Reihe Typen, die direkt Taddeo entlehnt sind, obwohl sie einen weicheren und milderen Charakter angenommen haben und mit rein sienesischen Typen gemischt worden sind. Ein ähnliches Verhältnis herrscht im vorliegenden Fall:

[1]) Vgl. Giotto, En ledning vid studiet af mästarens verk, ett försök till framställning af det kronologiska problemet. Stockholm 1906. S. 144—146.

Ähnlichkeiten des Typus kommen vor. Wir können Gesichter von derselben Form und mit denselben Zügen bei Giottino und dem Meister der Nikolausfresken antreffen; gleichwohl aber behalten sie verschiedenen Charakter. Der erstere rundet die Formen und hüllt sie in ein malerisches Sfumato, der letztere hebt scharf die charakteristischen Glieder hervor.

Schon die Andeutungen, die bezüglich des Zusammenhanges zwischen den beiden fraglichen Künstlern gemacht worden sind, könnten zu der Vermutung führen, daß uns in dem Nikolausmeister Giottinos Vater, Maestro Stefano, gegenübersteht. Dieser war bekanntlich einer von Giottos vornehmsten Schülern und übertraf (nach Vasari) sogar seinen Lehrer in formeller Hinsicht („trapassando assai nel disegno e nell' altre cose Giotto, suo maestro"). Besonders rühmt Vasari Stefanos Vermögen, die Figuren so zu zeichnen, daß man ihre Körper unter den Gewändern wahrnehmen konnte, und seine perspektivischen Kenntnisse. Diese hervorragenden Eigenschaften sind es wohl auch, die Stefanos Ehrennamen „Scimmia della natura" (Affe der Natur) veranlaßt haben, wohl das höchste Lob für Naturalismus, das man sich damals denken konnte.

Es geschieht selten, daß der Stil eines Trecentomalers so deutlich von Vasari charakterisiert wird wie in diesem Fall. Man fragt sich nun, ob auf die Nikolausfresken eine solche Charakteristik paßt. Treten uns hier eine entwickelte plastische Formensprache, die den organischen Bau der Gestalten hervorhebt, und für die Periode ungewöhnliche perspektivische Kenntnisse entgegen? Die Fragen müssen mit einem unbedingten „Ja" beantwortet werden. Der Raum verbietet hier eine detaillierte Prüfung der Fresken, ich verweise aber besonders auf Bilder wie: Nikolaus, drei Jünglinge vor der Enthauptung rettend, und Nikolaus, dem römischen Konsul verzeihend, der drei Männer hängen lassen wollte. Beide bieten gute Beispiele einer breiten und sicheren Figurenmodellierung in Giottos Art, und besonders in ersterem legt das komplizierte Schema des Stadttors von dem verhältnismäßig hochentwickelten Vermögen des Künstlers, perspektivische Probleme zu lösen, Zeugnis ab. Giotto würde sicherlich nicht ebenso gut gegenüber einer solchen Aufgabe bestanden haben; aber als plastischer Figurenkünstler ist doch Giotto unseres Erachtens allen seinen Nachfolgern während des 14. Jahrhunderts überlegen.[1])

[1]) Nach einem von Thode zitierten Buche vom Beginn des 16. Jahrhunderts wurde die Cappella del Sacramento vom Kardinal Napoleone Orsini († 1342) gestiftet: „Item nella capella di sancto Nicolo sta seppelito il corpo di Sig^re^ Gioan fratello del detto Sig^re^ Napolione Cardinale, qual capella ancora esso signor Napolione fece edificare." (Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance. S. 262. Anm.) Der Verfasser meint, weil der Bruder Napoleones, Gian Gaetano Orsini, im Jahre 1316 Kardinal wurde, aber auf dem Fresko in der Kapelle sehr jugendlich und in Diakonentracht dargestellt ist,

Außer diesen wesentlichen Übereinstimmungen mit Vasaris deutlicher Charakteristik der Ausdrucksweise Stefanos sei noch eine andere Stütze für unsere Annahme angeführt: nämlich das einzige Gemälde von allen denen, die Ghiberti und Billi Stefano zuschreiben, das heute noch erhalten ist. Es ist das eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä im Campo Santo in Pisa, von Billi mit folgenden Worten erwähnt: „Dipinse in Campo Santo di Pisa l' assumptione di Nostra Donna." Obwohl das Fresko durch verschiedene Restaurierungen bedeutend entstellt ist, können wir doch bei gutem Willen in einer Reihe von Figuren den ursprünglichen Stilcharakter des Gemäldes erkennen. [1])

Maria wird auf einem gotischen Thron innerhalb einer regenbogenfarbigen Mandorla sitzend dargestellt, wie sie von zahlreichen Engeln gen Himmel getragen wird. Vergleicht man die besterhaltenen dieser Engel mit Nikolaus, wie er durch die Luft herniederschwebt, den Knaben vor dem Sultan rettend (in der Cappella del Sacramento), so nimmt man ganz dieselbe Figurenzeichnung wahr, denselben Schwung bei den langen Gestalten, dieselbe straffe, dünne Faltenbehandlung, dieselbe charakteristische, dünne Handform. Eine schlagende Ähnlichkeit des Typus ist auch leicht zwischen der Madonna, die steif und hieratisch, ganz en face dasitzt, und Christus, der in der Nische über dem Eingang zur Kapelle steht, festzustellen. Wir sind der Überzeugung, daß eine stilkritische Prüfung, die auf die charakteristischsten Einzelheiten in den Nikolausfresken und Mariä Himmelfahrt (Hände, Typen, Faltenbehandlung) Rücksicht nimmt, unsere Annahme, daß der gleiche Meister diese Arbeiten ausgeführt hat, nur bestätigen wird. Hierdurch gewinnt die Stefanohypothese eine kräftige Stütze, es würde wieder möglich sein, von einer der vornehmsten Persönlichkeiten der florentinischen Trecentokunst sich eine Vorstellung zu bilden. Ghiberti nennt Stefano „egregiissimo doctore", und Vasari sagt, daß er seinen Lehrmeister Giotto sowohl in der Zeichnung als in anderen Hinsichten weit überstrahlte.

---

so müssen die Malereien vor 1316 ausgeführt sein. Wahrscheinlich wurde die Kapelle vor dem angegebenen Jahre gestiftet, aber die Malereien können später sein. Es ist zu bemerken, daß der Künstler überhaupt seine Menschen mit ziemlich jugendlichen Gesichtern darstellt, und daß Napoleone Orsini auch nicht in Kardinalstracht, sondern als Bischof dargestellt ist. Auf Giottos Altargemälde in S. Peter kniet der Kardinal Stefaneschi auf der einen Seite barhäuptig in schlichter schwarzer Tracht und auf der anderen Seite als Bischof gekleidet. Stilistisch dürften diese Fresken nach unserer Auffassung kaum vor 1325 zu datieren sein, wahrscheinlich später.

[1]) Vasari weist dasselbe Gemälde erst Simone Martini und dann Stefano zu, es für „alquanto meglio di disegno e di colorito che l' opera di Giotto" ansehend. Vasari, edit. Sansoni, Bd. I, S. 447.

Neuere Kunsthistoriker halten das Gemälde für sienesisch; Crowe u. Cavalcaselle weisen es der Schule Simone Martinis zu, Supino schreibt es Simone selbst zu. Vgl. Supino, Il Campo Santo di Pisa, S. 110. Photo Alinari, 8832.

Stefano lebte noch im Jahre 1347, wo er an dem Wettbewerb um das Altarbild für S. Giovanni Fuoricivitas in Pistoja teilnahm — er wird in dem damals aufgestellten Künstlerverzeichnis zwischen Taddeo Gaddi und Puccio Capanna genannt —; zehn Jahre später aber, zur Zeit des von Sacchetti erwähnten Künstlerpicknicks auf der Anhöhe bei S. Miniato, war er tot.

Ist es uns gelungen, Stefanos Künstlerpersönlichkeit richtig festzustellen, so erhält das Giottinoproblem hierdurch einen neuen, wichtigen Stützpunkt. Kennt man einmal die künstlerische Ausdrucksweise des Vaters, seinen persönlichen Stil, so mehren sich die Möglichkeiten, auch auf den Sohn Schlüsse zu ziehen.

III.

Die früheren Florentiner Fresken. Tafelgemälde.

Die Assisifresken bilden, wie gesagt, eine geschlossene Gruppe, gekennzeichnet durch deutliche gemeinsame Stilzüge, wie sie streng genommen uns in keinen anderen verwandten Arbeiten so ausgeprägt entgegentreten. Hierdurch könnte man möglicherweise sich veranlaßt sehen, die Assisifresken einem besonderen Künstler zuzuweisen, sie als ein besonderes individuelles Oeuvre von all den folgenden florentinischen Arbeiten abzusondern, zu deren Betrachtung wir nun übergehen. Unseres Erachtens ist es jedoch richtiger, nicht zwei verschiedene Künstler zu unterscheiden, sondern nur zwei Perioden in der Entwicklung desselben Meisters; die verbindenden Fäden lassen sich deutlich verfolgen, die Kontinuität in der Entwicklung des Künstlers bleibt trotz des Wechsels und der verschiedenen Stileinflüsse erhalten.

Wir wenden uns zuerst zwei Fresken in Florenz zu, die von der Mehrzahl der Forscher, die diesen Gegenstand berühren, in Zusammenhang mit Giottino gebracht worden sind. Sie befinden sich in der kleinen Strozzi-Kapelle am ersten Kreuzgang in Sta. Maria Novella. Auf der Altarwand ist Christi Kreuzigung dargestellt; auf der rechten Seitenwand Christi Geburt; in die gegenüberliegende Wand ist das Fenster eingelassen. In dem Eingangsgewölbe sehen wir innerhalb gotischer Vierpässe die vier Evangelisten nebst Benediktus und Leonardus und an der Decke die Brustbilder von vier Propheten. Die beiden großen Kompositionen wirken in dem niedrigen und engen Raume etwas gedrückt, und der Künstler hat auch nicht versucht, durch eine dramatische Zuspitzung ihre Wirkung zu konzentrieren.

Christi Geburt entbehrt nicht eines ikonographischen Interesses, indem Maria hier den Knaben in der Krippe anbetet, eine Darstellungsweise, die erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts allgemein wird, wo die Änderung auch darin zu konsequenter Durchführung kommt, daß der Knabe auf dem Boden liegt und die Mutter anbetend vor ihm kniet. — Josef ist als Pendant zu Maria an das andere Ende der

Krippe plaziert, schlafend die Wange auf die Hand gestützt. Den Hintergrund nimmt zum großen Teil die traditionelle Felsenhöhle ein. Links vertieft sich jedoch die Landschaft nach dem Hintergrunde zu; wir erblicken ein Bergplateau, wo Schafe zusammengedrängt liegen, um sich gegen die Kälte der Nacht zu schützen, und ein enges Tälchen, mit dichtem Gebüsch von dunkelgrünen Eiseneichen bewachsen. Von den beiden Hirten, die hier wandern, scheint nur der eine die Botschaft der Engel zu vernehmen. Er blickt empor und hat zugleich genug damit zu tun, den großen Schäferhund zurückzuhalten, der laut bellend vorwärts stürzt. Die Engel, die in einem Halbkreis über dem Berge schweben, sind gleichfalls steif und geben keiner Entzückung Ausdruck. Sie falten still die Hände zum Gebet und recken ihre langen Hälse, um besser über den Bergrand sehen zu können. Sie bilden eher eine Art Peripherie als ein organisches Glied in der Komposition.

Es liegt nahe, diese Engel mit ihren Schwestern in dem Krönungsfresko zu Assisi zu vergleichen. Man findet da, daß der Typus derselbe ist; die gleiche hohe Stirn, schwach eingebogene Nase und kleiner Mund, aber die Figuren scheinen etwas schmäler und eckiger in Florenz zu sein als in Assisi.

Die Kreuzigung zeigt das gleiche Unvermögen, die Figuren zu einer organischen Komposition zu verbinden, denselben steifen und unfreien Charakter, der durch die archaische Strenge der Linienführung fast imponierend wirkt. Die Komposition ist symmetrisch zu beiden Seiten des hohen Kreuzes verteilt: Links stehen vier alte Männer nebeneinander, und vor ihnen sitzen die heiligen Frauen in einer Gruppe auf dem Boden, in ihren Armen die ohnmächtige Maria auffangend; rechts stehen die römischen Soldaten und die alten Juden. Der einzige, der eine heftigere Gebärde ausführt, ist Longinus; er streckt seinen langen, dünnen Arm zu Christus empor. In der Frauengruppe hat der Künstler offenbar nach einer gewissen Abwechslung in den Stellungen gestrebt und sich auch an der Wiedergabe des Zusammenbrechens der Maria versucht; gleichwohl aber ist es ihm nicht gelungen, die Starrheit der Figur zu lösen. Die Frauen machen einen etwas puppenhaften Eindruck, nicht zum wenigsten infolge ihrer schwachen Greiforgane.

Die alten Juden und die Soldaten, die in einer Gruppe auf der entgegengesetzten Seite stehen, sind kräftigere und interessantere Figuren; sie zeigen eine bemerkenswert individuelle Abwechslung. Man kann sie, wie auch Nikodemus, der auf der anderen Seite des Kreuzes steht, mit den alten Männern in St. Stanislaus' Auferweckungswunder in Assisi vergleichen, die jedoch bedeutend durch Restaurierung gelitten haben. Johannes dagegen, der neben dem Kreuze nach vorne gebeugt mit gefalteten Händen dasteht, entspricht sowohl hinsichtlich

des Typus wie der Gestalt dem schon öfter erwähnten Jüngling mit Stanislaus' Arm in der Martyriumsszene. Zur anderen Seite des Kreuzes kniet Magdalena, aus dem Bilde gerade herausblickend. Sie zeigt denselben vollen, regulären Typus wie die Madonna in dem Sta. Chiara-Fresko und wie die en face gestellten Engel in der Krönung in S. Francesco, mit dem Unterschiede, daß Magdalenas Antlitz durch einen angestrengten Ausdruck von Schmerz entstellt wird. — Christus selbst ist eine kräftige, etwas derbe Figur, nicht am Kreuze hängend, sondern eher auf der Fußplatte stehend. Er kommt ganz ähnlich in den beiden Kreuzigungsfresken in Assisi vor, und später werden wir demselben sehr individuellen Christus in anderen Arbeiten unseres Meisters begegnen. Da er sich wesentlich von den Darstellungen des Gekreuzigten bei den übrigen Giottesken unterscheidet, so bildet er ein wertvolles Bindeglied zwischen mehreren von Giottinos Arbeiten.

Die Engel, die zu beiden Seiten des Gekreuzigten schweben, sind groß und steif; sie gestikulieren heftig mit ihren langen Armen, ohne eigentlich damit die drückende Schwere der Stimmung aufzulösen.

Die Farbenharmonie ist milde und gedämpft. Die hellen Töne sind in gleichmäßigen Flächen fast ohne Schatten aufgelegt. Blasses Braunrot, Hellgrün, Orange und Hellblau sind die Hauptfarben; das Blau ist jedoch zum größeren Teil abgefallen, so daß von Marias Mantel in beiden Fällen nur die braunrote Untermalung übrig ist. Die Ausführung ist äußerst sorgfältig; der Künstler wird nicht müde, mit feinen weißen Strichen Haar und Bart der alten Männer zu heben oder den Panzer des römischen Soldaten mit Weinrankenornamenten und Löwenköpfen zu verzieren. Die dünnen und weichen Falten in den Kopftüchern der Frauen und Männer und Christi Lendenstück sind auch bezeichnend für die malerische Ausdrucksweise des Künstlers; wir haben bereits früher Gelegenheit gehabt sie zu beobachten, z. B. in S. Michaels dünnem Mantel in dem Sta. Chiara-Fresko. Überhaupt ist auch in diesen florentinischen Fresken ein vollständig unplastischer Figurenstil vorherrschend; dieselbe Art schattenfreier Modellierung der Gestalten, wie wir sie in Assisi beobachtet, finden wir hier wieder.

Gleichzeitig muß man indessen auf die Berührungspunkte mit den Nikolausfresken in Assisi achtgeben. Vergleicht man z. B. die Darstellung des dem römischen Konsul verzeihenden Nikolaus (Photo Alinari, 5322) mit der Kreuzigung in der Capella Strozzi, so wird man gewisse allgemeine Ähnlichkeiten in der Haltung der Figuren, in Typen und Händen finden (man vergleiche den Mann mit dem Essigschwamm mit dem, der neben Nikolaus steht, und besonders die Hände der Figuren). Doch sind die Verschiedenheiten so wesentlich und von so prinzipieller Natur, daß man mit Erstaunen sich fragt, wie es möglich gewesen, diese Arbeiten demselben Künstler zuzuschreiben. Es ist wohl nicht unwahrscheinlich, wie wir schon betonten, daß der jüngere

aus der Kunst des älteren hervorgegangen ist; er ist dann aber unter Einflüsse gekommen, die seine Entwicklung in ganz andere Richtung gebracht haben. Die Nikolausfresken sind wahrscheinlich noch zu Giottos Lebenszeit entstanden, während die Arbeiten von Giottino, die wir hier beschrieben haben, aus stilistischen Gründen nicht früher anzusetzen sein dürften, als kurz nach der Mitte des Jahrhunderts, wofür weiter unten der Nachweis geführt werden soll.[1]

Nicht weit von der Cappella Strozzi im ersten Kreuzgang bei Sta. Maria Novella, rechts von der Treppe, wenn man von der Kirche herabkommt, sieht man noch heute Reste von drei großen Freskogemälden, die wahrscheinlich ungefähr gleichzeitig mit denen in der Kapelle ausgeführt worden sind. Sie sind von früheren Forschern vermutlich infolge ihres ruinierten Zustandes unbeachtet geblieben; nach den erhaltenen Spuren jedoch zu urteilen, sind es einmal sehr bedeutende dekorative Arbeiten gewesen.

Das erste Fresko, das sich auf einer Querwand im Gange befindet, stellt eine Szene aus der Legende des heiligen Julianus dar. Am Waldesrande bei der Furt über den Fluß hatte der Heilige für sich und sein Weib eine Hütte erbaut, um Reisenden bei dem schweren Übergange stets hilfreich beistehen und auf diese Weise seine früheren Verbrechen sühnen zu können. Wir sehen den kräftigen Mann durch das Wasser waten, wie er einen Pilger auf dem Rücken nach der Hütte am Waldrande hinträgt, während sein Weib betend in der Tür kniet. Die Frau ist eine charakteristische Schwester der Marien in der Kreuzigung. Im übrigen fesselt uns das Fresko, trotz seines übel mitgenommenen Zustandes, durch die groß angelegte Waldlandschaft.

Die beiden anderen Kompositionen, von denen sich Reste erhalten haben, stellten Christi Kreuzigung (mit einem knienden Dominikanermönch am Fuße des Kreuzes) und Christi Auferstehung dar. In der letztgenannten Komposition kann man bei guter Beleuchtung die weißgekleidete Christusfigur, wie sie sich aus dem Grabe erhebt, die schlafenden Krieger davor und die drei Marien erkennen, die von der rechten Seite her mit ihren Salbenbüchsen nahen. Es sind vor allem diese hochgewachsenen, etwas steifen Frauen, die eine sichere Andeutung über den Meister liefern.

* *
*

Im Anschluß an diese Fresken wollen wir einige Tafelgemälde aus englischem und italienischem Privatbesitze vorführen, obwohl sie zum Teil einer etwas späteren Periode in der Wirksamkeit des Künstlers angehören.

---

[1]) Suida meint, daß die Fresken in der Cappella Strozzi um 1337 ausgeführt seien, weil Bischof Fuligno Carboni von Fiesole, der durch Vermächtnis die Kapelle gestiftet, in diesem Jahre starb. Vgl. Repertorium XXVII, S. 435.

Das früheste unter ihnen ist wahrscheinlich ein kleines Triptychon, das wir durch die Freundlichkeit des Herrn Prof. A. Venturi in einer guten Photographie kennen gelernt haben. Es gehört der Galleria Sterbini in Rom. Die Komposition ist gewöhnlicher Art: auf dem Mittelbilde schwebt die groß gebildete Madonna in einer Strahlengloria, zu beiden Seiten von drei knieenden Engeln umgeben. Sie hält das spielerische Kind auf ihrer Linken und liebkost seinen Fuß mit der Rechten. Die Flügel sind mit mehreren Heiligen besetzt, die sich aber bemerkenswerterweise nicht ganz symmetrisch gruppieren. Giottinos Autorschaft wird sowohl durch die Typen der Heiligen und der Engel, wie durch die weiche Zeichnung der Hände bestätigt, obwohl die charakteristischen Stilzüge des Meisters hier noch nicht besonders deutlich ausgeprägt sind. Das Bild steht mehr als Giottinos reifere Werke im Banne der allgemeinen Tradition der Trecentomalerei. Besonders bemerkenswert ist der durchaus sienesische Stilcharakter der Madonna; sie könnte durch Werke eines Pietro Lorenzetti inspiriert sein und bringt also das Bild in nächsten Zusammenhang mit Giottinos oben beschriebenen Fresken in Sta. Chiara in Assisi. Man könnte hier auch Andeutungen von einem Zusammenhang zwischen Giottino und dem von uns früher sogenannten Pseudo-Daddi spüren. Diese Frage hoffen wir ein anderes Mal etwas näher beleuchten zu können.

Etwas später ist das ungemein interessante große Altargemälde im Besitze des feinsinnigen Kunstkenners Mr. Roger Fry in London, der auch schon selbst sein Bild mit Giottinos bekanntem Werke in Verbindung stellte. Es stellt Giottinos gewöhnlichstes Motiv dar: Christus am Kreuz und eine trauernde Schar am Kreuzesfuße. Bei der ständigen Wiederkehr dieses Motives in Giottinos Gesamtwerk erinnert man sich unwillkürlich der Angabe Vasaris, daß der Künstler „persona malinconica e molto solitaria" war.

Höchst eigentümlich ist das Format des Bildes. Es ist hoch und schmal (126×76 cm), nach oben zu durch einen sogenannten arc mixtiligne (einen Accoladenbogen mit einer vertikalen Unterbrechung in der Mitte) abgeschlossen und nach unten zu sich mit zwei Bogensegmenten verbreiternd, die jedoch nicht den unteren Rand des Bildes erreichen, sondern gleichsam hängen bleiben.[1]) Der untere Rand verläuft auch in einer Bogenlinie, obwohl es ungewiß erscheint, ob dieser Bogen ursprünglich ist. Noch unwahrscheinlicher scheint es uns indessen, daß dieses bizarre, nach halb maurischen Architekturprinzipien gebaute Bild ursprünglich in einen rechteckigen Rahmen mit Füllungen

[1]) Nach einem Artikel von M. Reymond in Rivista d'Arte (1904, No. 12) wäre der sogen. arc mixtiligne in der Architektur erst im Beginn des 15. Jahrhunderts aufgetreten. Im Gemälderahmen finden wir sie indessen schon ca. 1330—40, z. B. bei Bernardo Daddis kleiner Madonna in Neapel.

eingefaßt war, wie es nun der Fall ist. Die jetzige Einrahmung ist jedenfalls nicht die ursprüngliche, und die Engel im Rahmen sind von anderer Hand gemalt als das Bild selbst. Eine gewisse Verwandtschaft hinsichtlich der eigentümlichen Bogenform ist zwischen diesem Bild und der bekannten Pietà in den Uffizien bemerkbar, auf die wir weiter unten zurückkommen.

Die Komposition wird von dem ungewöhnlich hohen Kreuz mit der schönen, wohl proportionierten Christusfigur beherrscht, die in Übereinstimmung mit dem bereits früher Angedeuteten eher steht als hängt. Die zahlreichen Figuren auf dem Hügel vor dem Kreuze sind wie gewöhnlich in zwei Gruppen verteilt: auf der einen Seite die heiligen Frauen und Johannes, auf der anderen Seite die Juden und die römischen Soldaten. Magdalena kniet und umklammert das Kreuz — Christi Füße aber befinden sich ungefähr eine halbe Mannslänge über ihrem Kopfe. Die ohnmächtige Maria wird von Johannes und einem jungen Weibe gestützt, die beide knien, während die Frauen hinter ihnen stehen, den Blick zum Gekreuzigten emporgerichtet. Noch mehr als die Christusfigur bieten diese Frauen sichere Anhaltspunkte für die stilkritische Bestimmung. Ihre etwas einförmigen Typen, charakterisiert durch die runde Kopfform, die harmonisch gebogene, lange Stirnlinie, die ununterbrochen über die Nase hinläuft, und die kleine zierliche Kinnpartie erkennen wir leicht von der größeren Kreuzigungskomposition in der Capella Strozzi her wieder. — Die Farbenstimmung des Bildes ist sehr kräftig mit starken gelben, grünen und roten Tönen.

Von ganz gewöhnlichem Format und in einem modernen Rahmenwerk eingefaßt, ist das Altarblatt mit fünf Halbfiguren in der Sammlung des Herrn A. Corsi in Florenz. Die Madonna steht, in Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, zwischen S. Jakobus, S. Stephanus, Santa Magdalena und S. Nikolaus von Bari. Sie drückt mit beiden Händen das steife Kind an ihre Brust und neigt ihren Kopf gegen den Knaben, ihn schwermütig anblickend. Von den Typen sind vielleicht die der beiden Heiligen links — Jakobus und Magdalena — am leichtesten mit den uns aus den schon beschriebenen Werken Giottinos bekannten Typen zu identifizieren. Die Zeichnung der rundlichen Stirn, der langen Augen, der langen, geraden Nase und des sehr kleinen Mundes ist durchaus bezeichnend für unseren Künstler. Marias Typus ist derselbe wie in der Strozzi-Kreuzigung, wo sie ohnmächtig hinsinkt; Stephnaus und Nikolaus sind wohl etwas mehr individualisiert, als wir bei Giottino gewöhnlich finden, sie offenbaren jedoch manche charakteristischen Züge des Meisters. Es sei schließlich noch, als eine Stütze für die Bestimmung, auf die weiche Zeichnung der Hände Magdalenas und Nikolaus' hingewiesen.

Ein kleiner Hausaltar in Sir Hubert Parrys schöner Sammlung von frühen Italienern auf Highnam Court nahe Gloucester sei noch

erwähnt. Dieses niedliche Altärchen verkündigt sich kaum beim ersten Anblick als eine Arbeit von Giottino; wir sind aber doch durch erneute Studien bei der Annahme geblieben, daß es von ihm stammt, aber den Meister von einer wenig bekannten Seite zeigt und wahrscheinlich einer ziemlich vorgeschrittenen Periode in seiner Entwicklung angehört. Die Madonna sitzt auf dem Mittelstück ziemlich hoch und hält den langen Knaben mit beiden Händen fest, indem er sich kindlich nach den Schlüsseln des heiligen Petrus streckt. Ihr jugendliches Gesicht wird von einem schönen Ausdruck der Innigkeit belebt, wie sie auf den alten Heiligen, der seine Schlüssel dem Knaben reicht, blickt. Obwohl etwas ausdrucksvoller als gewöhnlich, zeigt doch ihr Typus dieselben Grundzüge wie bei den früheren Madonnen. Die Engel, die den Teppich hinter der Madonna halten, wie auch die Jungfrau und der Verkündigungsengel oben auf den Flügeln, sind Schwestern der mageren Engel, die mit eckigen Gebärden und vorgestrecktem Hals den neugeborenen Knaben in dem Fresko in der Strozzi-Kapelle anbeten. Zu beiden Seiten der Madonna stehen die Apostelfürsten und die beiden Johannes; im Vordergrunde zwei Paar Heilige, bärtige Greise und holde Jungfrauen. — Wichtig für die stilistische Bestimmung sind die alten Männer mit dem breiten, schön gewölbten Schädel und dem entschlossenen Zug um den zusammengekniffenen Mund; die kommen ähnlich in der Uffizien-Pietà vor. Da sieht man auch dieselbe etwas schlaffe Zeichnung der Hände wie bei dieser Madonna. (Siehe z. B. die kniende junge Stifterin und die Frau, die ihre Hand auf Christi Brust legt.)

Besonders interessant ist die kleine Geburtskomposition auf dem linken Flügel. Maria sitzt auf dem Boden vor der Hütte, das große Wickelkind sehr innig an sich drückend; ihre Kopfbewegung und Handstellung erinnern auffallend an dieselben bei der soeben beschriebenen Madonna. Josef im lichtgelben Mantel sitzt ganz im Vordergrunde, zusammengekauert, die Hand vor den Mund haltend, so daß der Zeigefinger sogar die Nase umfaßt. Ochs und Esel stehen dabei, schläfrig an dem Heu in der Mulde schnuppernd, kleine Ziegen weiden das spärliche Gras aus den Felsenrissen rings um Josef — aus der Wasserrinne fällt ein Strahl rieselnd in das Bassin. Weiter weg im dunklen Hintergrund erwacht ein junger Hirt von dem Geräusch und den Stimmen unsichtbarer himmlischer Boten. Die Komposition hat wohl eine allgemeine Verwandtschaft mit Taddeo Gaddis Geburts-Fresko in der Cappella Baroncelli, aber alles ist feiner, ruhevoller, inniger aufgefaßt als bei Taddeo; der Stimmungsgehalt ist besonders fesselnd.

Bei der Darstellung von Christus am Kreuz, auf dem anderen Flügel, hat der Künstler die Hauptfigur ungewöhnlich tief herunterhängen lassen, so daß die Spannung in den schmalen Armen stark betont wird, und hierdurch verstärkt er auch den Eindruck der Anstrengung

und der Schmerzen. Sonst zeigt diese Figur sowohl im Typus wie durch die Modellierung des Körpers Verwandtschaft mit dem Gekreuzigten auf dem Bilde bei Fry. Den schönen, jugendlichen Johannes kennen wir aus demselben Bilde. Es muß aber betont werden, daß dieser Hausaltar einen etwas freieren, voller entwickelten Stil zeigt als die übrigen bis jetzt beschriebenen Werke des Künstlers, was vielleicht teilweise auch dem Format des Bildes zuzuschreiben ist, denn bei den Trecentomalern finden wir fast immer die intimsten und vorgeschrittensten Ausdrücke ihrer Persönlichkeit in den kleinen Predellastücken und Hausaltärchen.[1])

[1]) Zwei Altarbilder aus florentiner Kirchen mögen hier Erwähnung finden, da sie Giottino nahe stehen, obwohl sie kaum von ihm selbst gemalt sind.

Das eine befindet sich in Sto. Spirito, über einem der Altäre rechts im Chor aufgestellt; die Madonna ist aber von den vier Heiligen getrennt worden. Es sind stehende, steife Gestalten, von denen nur die Madonna gut erhalten ist. Sie zeigt ein volles Antlitzoval mit symmetrisch gezeichneten schmalen Augen, das wohl an die Frontfiguren in der Kreuzigung in der Cappella Strozzi erinnert, aber doch etwas kräftiger und runder erscheint. Der Eindruck des Dicken wird durch das Knabengesicht stark erhöht. Die Heiligenfiguren, Katharina, Julianus, Philippus und Magdalena, sind durch Restaurierung so stark entstellt, daß sie kaum ein sicheres Urteil erlauben, und die Madonna allein dürfte kaum, wie gesagt, für Giottinos Autorschaft bürgen.

Das andere ist ein großes Altargemälde, jetzt im zweiten Kreuzgang von Sta. Maria Novella unter einem stets schmutzigen Glas aufgestellt, so daß eine genaue Untersuchung des Bildes kaum möglich ist. Die Typen der kurzen, kräftigen Mutter und des fetten Knaben erinnern auffallend an dieselben in dem soeben genannten Bilde. Die vier Heiligen, Petrus, die beiden Johannes und ein Prophet, zeigen ähnliche runde, wenig nuancierte Gesichter; die Verwandtschaft mit Giottinos Kunst ist aber hier von einer noch allgemeineren, weniger bedeutenden Art als in dem Sto. Spirito-Bilde.

IV.

Die Fresken des Kapitelsaals von Sto. Spirito.

Die alte Kirche nebst dem Kloster Sto. Spirito oder S. Agostino, wie es früher hieß, weil es dem Augustinerorden gehörte, war eine der Hauptstätten der florentinischen Trecentomalerei. Ältere Verfasser wie Ghiberti, Billi, Vasari u. a. erwähnen bedeutende Freskokompositionen von Giottos hervorragendsten Nachfolgern (Stefano, Taddeo Gaddi, Maso, Giottino, Ambrogio Lorenzetti u. a.) in dem alten Augustinerkloster, und hier vor der Kirche stand ja auch das bemerkenswerte Madonnentabernakel, das bald Maso, bald Giottino zugeschrieben worden ist. Der Verlust aller dieser Werke bildet eines der schwersten Hindernisse für jeden Versuch einer Darstellung der Entwicklungsgeschichte der älteren florentinischen Trecentokunst.

Der Umbau des alten Sto. Spirito wurde bekanntlich nach Brunelleschis Plänen begonnen; ob auch das alte Kloster in Brunelleschis Umbauprojekt einbegriffen war, wissen wir aber nicht. Jedenfalls wurde ein vollständiger Umbau nach dem großen Brande im Jahre 1471 notwendig. Die Kirche wurde unmittelbar in möglichst engem Anschluß an Brunelleschis Pläne erneuert, die Kreuzgänge des Klosters aber wurden erst im 16. Jahrhundert von Alf. Parigi und Bart. Ammanati vollendet. Was möglicherweise von der älteren Kunst des 14. Jahrhunderts noch übrig war, ging dabei verloren, und statt ihrer erhielt man Erzeugnisse von Poccettis heller Opernfoyermalerei.

Indessen steht noch neben der Kirche ein kleinerer Annexbau, der, nach der Architektur zu urteilen, zugleich mit der alten Kirche am Ende des 13. Jahrhunderts aufgeführt worden ist. Es ist ein langer und schmaler Raum mit hohem, spitzem Dach und schmalen, gotischen Fenstern. Einem der noch erhaltenen Freskofragmente nach zu urteilen, ist der Raum in älteren Zeiten als Refektorium angewandt worden; doch könnte man auch im Anschluß an gewisse Aussprüche bei Vasari zu der Annahme geneigt sein, daß er auch als Kapitelsaal Anwendung gefunden hat. Vasari beschreibt nämlich eine ähnliche Freskodekoration in der „Sala del Capitolo“, wie sie hier sich findet.[1]) Oder sollte noch

[1]) Siehe Anm. auf Seite 36.

ein anderer größerer Saal von dem früheren Sto. Spiritokloster zu Vasaris Zeit erhalten gewesen sein? Das ist jedenfalls nicht wahrscheinlich.

Der Raum hat indessen eine recht vandalische Behandlung erfahren. Er ist offenbar als Magazin und Lagerraum verwandt worden und scheint dabei u. a. in zwei Stockwerke mittelst eines Fußbodens in der Mitte eingeteilt gewesen zu sein. Es ist, als wenn die Wände in den gewaltigen Balkenhöhlungen gespensterhaft weit den Mund auftäten, um über die Respektlosigkeit der Menschen vor der großen Kunst ihr Wehe zu rufen. Gegenwärtig dient der Raum dem florentinischen Bildhauer Romanelli zum Atelier.

Es versteht sich von selbst, daß die Malereien, die ursprünglich diesen Raum geschmückt haben, nicht mehr in sonderlich gutem Zustande sind, da sie nicht nur von dem Zahn der Zeit, sondern auch von Menschenhand angegriffen worden sind. Sie sind wahrscheinlich von den Kunsthistorikern älterer Zeiten als völlig der Vernichtung preisgegeben betrachtet und daher in der Literatur gar nicht erwähnt worden. Doch sind die übrig gebliebenen Fragmente hinreichend bedeutend, um eine stilkritische Bestimmung zu erlauben, und sie lassen auch erkennen, daß die ursprüngliche Komposition sogar in der Stadt der Monumentmalerei einmal zu den großartigsten gehört hat.

Es ist eine Darstellung der Kreuzigung, die sich über die ganze eine Querwand erstreckt hat, von der spitz zugehenden Decke bis zu etwa drei oder vier Metern Höhe über dem Boden. Unter der Kreuzigung ist das Abendmahl auf gewöhnliche Trecentoweise mit Christus und allen Aposteln in langer Reihe auf der einen Seite des Tisches sitzend dargestellt gewesen, und an den beiden Enden des Abendmahlbildes hat je ein Heiliger in einer besonderen Nische seinen Platz gehabt. Von dem Abendmahl sind nur noch zwei Figuren erhalten, die, welche am weitesten nach rechts sitzen — der eine en face, der andere in Profil dargestellt —; die übrigen scheinen teils beim Durchbruch einer großen Tür mitten in der Querwand, teils durch die Einrichtung einer besonderen kleinen Garderobe an der Wand auf der linken Seite, die wohl erst in neuerer Zeit geschehen ist, verloren gegangen zu sein. Ebenso ist nur der Heilige auf der rechten Seite erhalten geblieben, ein kraftvoller Augustinermönch, der in einer Muschelnische steht.

Die gewaltige Kreuzigungskomposition wird von dem hohen, breit überschattenden Kreuz beherrscht. Keine der Figuren auf dem Boden reicht an Christi Füße heran. Er schwebt wie ein großer, grauer Schatten über ihren Häuptern, die Konturen sind von der Zeit abgeschwächt worden, die mächtige Figur wirkt wahrscheinlich noch größer, noch überwältigender als ehedem dadurch, daß die Pentimenti ringsherum mit der eigentlichen Zeichnung zusammenfließen. Der Maßstab

des Christus ist wenigstens um ein Drittel größer als der der übrigen Figuren. Die Stellung ist etwas steif, wie bei den früheren Gekreuzigten, die wir im Vorhergehenden betrachtet, eher einem Stehen auf der Fußplatte als einem Hängen an den Armen ähnlich. Brust, Rumpf und Beine sind ziemlich summarisch gezeichnet ohne eigentliche Bewegung in den Linien. Das Antlitz tritt undeutlich unter der dicken Staubschicht hervor; es ist stark vornüber geneigt mit tief beschatteten Augen; — mit Mühe erkennt man seinen leidenden Ausdruck.

In symmetrischer Anordnung zu beiden Seiten von Christus schweben zehn kleine Engel, teils das heilige Blut in Schalen auffangend, teils ihre Verzweiflung auf traditionelle Weise dadurch ausdrückend, daß sie ihre Kleider auf der Brust zerreißen und die Hände zusammenschlagen. Eine solche wilde und rasende Verzweiflung aber, wie sie die kleinen Naturwesen in Giottos Kreuzigungsdarstellungen zeigen, verspüren wir hier nicht. In ihrem Typus schließen sie sich an die anbetenden Engel in der Cappella Strozzi an; derselbe runde Kopf mit der charakteristischen hohen Stirnlinie, die in die gerade Nase übergeht, derselbe lange, steife Hals. Bei einem Vergleich zwischen den Engeln in diesen beiden Fresken gebe man auch auf die Faltenbehandlung in ihren Mänteln und auf die Zeichnung der Flügel acht. In beiden Fällen treffen wir wesentliche stilistische Übereinstimmungen, welche geeignet sind, die Identität des Meisters zu bestätigen.

Unter dem Kreuze breitet sich eine große Horizontalkomposition aus, deren Kontur sich allmählich nach beiden Seiten hin über den Köpfen der reitenden Soldaten erhebt und nach der Mitte zu sich senkt, indem die Figuren nächst dem Kreuz auf dem Boden stehen. Hier sehen wir links die Frauen von Jerusalem, in Angst und scheuer Sorge, in einen Haufen zusammengedrängt, und vor ihnen, niedriger stehend, Christi Verwandte, die Marien und Johannes, von denen jedoch nur die Köpfe erhalten sind. — Auf der anderen Seite vom Kreuz schimmern die Pickelhauben der Fußsoldaten aus dem Dunkel hervor. Sie bilden nur eine kleine Gruppe zwischen dem Kreuz und ihren berittenen Kameraden, die von Longinus angeführt in geschlossenen Gliedern von rechts her vordrängen. Im Vordergrunde vor den Reitern (am weitesten nach rechts) wird eine besondere Gruppe von den Männern gebildet, die um Christi Mantel losen. Als Gegengewicht zu diesen Reitern und Soldaten sehen wir auf der anderen Seite, hinter den Frauen, einige Männer zu Pferde. Der vorderste von ihnen, in ganz weißer Tracht und den Heiligenschein um das Haupt, sitzt in Gebet versunken, vielleicht der Ratsherr Nikodemus, der dann ungewöhnlicherweise reitend dargestellt sein würde. Hinter ihm erblicken wir vier Reiter, zu zweien geordnet, die vorderen in Helmen und Koller, die hinteren eher wie Bürger gekleidet. Die Figuren, die

vor ihnen auf dem Boden stehen, sind so wenig erhalten, daß ihr eigentlicher Charakter kaum zu erkennen ist. Vermutlich haben wir hier wie gewöhnlich die Juden, die sich ängstlich fortschleichen, wenn der Gekreuzigte den Geist aufgibt und die Sonne sich verfinstert. Zwei kleine Knaben sind auf echt giotteske Weise im Vordergrund eingeführt, um gleichsam das Aktualitätsinteresse der großen Volksmenge zu erhöhen.

Keiner von diesen zahlreichen Menschen macht eine heftige Bewegung oder eine aufgeregte Gebärde — sie sind vor Entsetzen und Schrecken starr, und verharren in schweigender Trauer. Nur Longinus erhebt seinen langen, gepanzerten Arm, seine Begleiter auf Christus hinweisend: „ille Filius Dei . . .“ Der Reiter dicht bei ihm sitzt so, daß er den Rücken dem Beschauer zukehrt; das Pferd ist in Verkürzung von hinten gezeichnet, ein bemerkenswert schwieriges perspektivisches Problem, an das sich, soweit wir wissen, kein früherer Künstler herangewagt hat. Die Frauen drücken ihre Bewegung durch milde gedämpfte Handgebärden aus. Eine erhebt in gewöhnlicher Weise die eine Hand, die Innenfläche nach außen gekehrt; ein paar andere legen die Hand quer über die Brust, in der Weise wie Simones und Ambrogios Frauen, und eine alte Frau faltet die Hände krampfhaft auf der Brust, als wollte sie einen Schmerzausbruch zurückhalten. Die Augenbrauen sind vor Schmerz zusammengezogen, und in den Mundwinkeln zuckt es vor Erregung. Johannes ist der einzige, der seinem Kummer hörbaren Ausdruck gibt: gewaltsames Schluchzen verzerrt seine Gesichtszüge, indem er zu Boden blickt, wahrscheinlich zur ohnmächtigen Maria, die nunmehr vollständig verlöscht ist.

In der Frauengruppe erkennen wir ohne Schwierigkeit dieselben Typen wieder, die wir in den früheren Kreuzigungsszenen (in der Cappella Strozzi und bei Mr. Fry) besonders hervorgehoben und beschrieben haben. Wählt man z. B. die Profilfigur, die mit dem Rücken dem Kreuz zugewendet steht, so wird man finden, daß ganz dieselbe Frau in den beiden letztgenannten Kreuzigungsdarstellungen wiederkehrt. Die übrigen Frauen zeigen nicht große Abwechslung; ihre Typen sind der Hauptsache nach dieselben, die Verschiedenheiten beruhen eigentlich nur darauf, daß sie in dem einen Fall en face, in dem anderen in Ganz- oder Halbprofil dargestellt sind. Die Vergleiche mit Figuren in ähnlichen Stellungen in den früheren Kreuzigungen bieten sich von selbst.

Die berittenen Soldaten auf der entgegengesetzten Seite vom Kreuze sitzen steif und feierlich auf ihren hohen, römischen Pferden in langen Reihen, die schräge in den Hintergrund hineinlaufen. Sie tragen Koller in dunkelgrünen und rostroten Farben, ihre Helme und Panzerhemden blitzen in mattem Stahlglanz. Über ihren Köpfen flattert eine große, rote Fahne wie ein Menetekel am nächtlich dunklen Himmel.

Die Fußsoldaten in ähnlichen Rüstungen, ein Teil mit gewaltigen Schilden an den Armen, scharen sich in dichtem Kreis und beugen ihre helmgeschmückten Köpfe vor, um dem fesselnden Looszіehen folgen zu können. In den beiden Soldatengruppen findet man fein geschnittene, römische Profile derselben Art wie in der Strozzi-Kreuzigung. Man vergleiche z. B. den Reiter mit dem Drachenhelm oder den Mann im geflügelten Helm, der direkt darunter steht, mit dem schönen römischen Soldaten in reich verziertem Panzer, der in dem Fresko in der Capp. Strozzi dicht neben dem Kreuze steht.

Die einzelnen stilistischen Übereinstimmungen zwischen den Figuren in dieser gewaltigen Komposition und denen, die uns in den früher beschriebenen Gemälden entgegentraten, ließen sich leicht vervielfachen. Die schwächlichen und schmalen Hände, die bisweilen ein etwas schaufelartiges Gepräge tragen, finden sich überall wieder, ebenso die langen und dünnen Arme und die schmiegsame Faltenbehandlung. Im übrigen gebe man besonders acht auf die Art, wie die Figuren sich bewegen. Dieselbe steife Unfreiheit, wie wir sie früher Gelegenheit hatten zu beobachten, beherrscht auch diese Menschen. Die Lahmheit ist etwas geringer geworden, aber jedenfalls als starke Zurückhaltung in bezug auf Gebärdenausdruck immer noch vorhanden. Wir haben gesehen, daß es hauptsächlich das Mienenspiel bei den Menschen ist, durch das der Künstler ihre tiefen Seelenaffekte zum Ausdruck bringt. Das Zusammenziehen der Augenbrauen, das Runzeln der Stirn in scharfen Vertikalfalten und das Zusammenpressen des Mundes bilden den durchgehenden, mimischen Ausdruck für Kummer und auch für scharfe Beobachtung. Er kehrt in der Mehrzahl der Arbeiten des Meisters wieder, auf diese Weise eine wertvolle Stütze für die kritische Bestimmung abgebend.

Die eindrucksvolle monumentale Wirkung der gewaltigen Komposition dürfte in erster Linie auf der Klarheit und Einheitlichkeit in der Disponierung der Massen beruhen. Von einer eigentlichen dramatischen Zentralisation läßt sich jedoch kaum hier sprechen. Die verschiedenen Gruppen bilden in sich abgeschlossene Partien, die nebeneinander aufgereiht werden, ohne eigentliche Verbindungsglieder; eine gewisse psychologische Einheit ist aber jedenfalls bemerkbar. Man erhält sogleich den Eindruck, daß das Ganze in einem mächtigen Gefühl von der Größe und Erhabenheit des Motivs konzipiert worden ist. Ohne pathetische Gebärden oder heftige Bewegungen, trotz seiner strengen, etwas steifen Linienführung und wenig dramatischen Konzentration, hat der Künstler es verstanden, eine psychologische Wirkung hervorzubringen, wie sie in bezug auf monumentale Größe kaum in einer anderen florentinischen Kreuzigungsdarstellung erreicht worden ist.

Im übrigen verrät der Künstler wieder durch dieses Werk, wieviel

mehr ihn Ambrogio Lorenzettis starkes, episches Erzählertemperament als Giottos dramatisches Genie gefangen genommen hat. Es ist uns keine Kreuzigungsdarstellung mehr von Ambrogio erhalten, so daß ein direkter Vergleich kaum möglich ist; wer aber mit Ambrogios Kunst vertraut geworden, fühlt leicht, wie seine mächtige, zurückgehaltene Leidenschaft hier wie eine Unterströmung durch die Komposition geht. — Als prinzipielle sienesische Züge seien hervorgehoben: die streng symmetrische Anordnung der figurenreichen Volkshaufen, ohne dramatische Zentralisierung, und das hohe Kreuz mit der dominierenden Christusfigur. Die Figurenmodellierung hat denselben überwiegend sienesischen Charakter, wie wir ihn bereits früher gegenüber der echt florentinischen oder giottesken Formgebung hervorzuheben versucht haben; doch besitzen die Gestalten hier etwas kräftigere Struktur, als in den frühen Werken.

Blickt man herunter zu den beiden Aposteln, die von dem Abendmahl übrig geblieben sind, so begegnet man wieder den charakteristischen Gebärden: die Hand mit der Innenfläche nach außen und die Hand quer über die Brust gelegt. Diese gleichzeitig weich und kräftig modellierten Mannsfiguren bilden einen Übergang zu Giottinos allgemein hochgeschätzten Sylvesterfresken in der Capella Bardi, Sta. Croce. Das Gleiche gilt von dem mächtigen Augustinermönch, der rechts mit einem Buch in der einen Hand und einem Stab (?) in der andern steht. Sein ausgeprägt individuelles Gesicht mit den scharfen Augen, der Adlernase und dem strengen Zug um den Mund findet sich bei dem Mann ganz rechts im Vordergrunde in der Darstellung des Stiers vor dem Kaiser wieder (Cappella Bardi). Er steht in einer außerordentlich illusorisch gegebenen, halbrunden Nische, die durch ihren klassischen Abschluß mit einer Muschelschale fast renaissanceartig erscheint. Das Fragment, das von dem Abendmahlraume übrig ist, legt auch kräftig Zeugnis ab von dem ungewöhnlichen Vermögen des Künstlers, die Tiefendimension wiederzugeben. Schon in Assisi verspürten wir dieses Vermögen, seitdem hat es sich beträchtlich entwickelt; wir werden bald Gelegenheit erhalten, es noch weiter entwickelt zu sehen, in direktem Anschluß an Ambrogio Lorenzetti. In gleichem Schritt hiermit entwickeln sich die Menschen hinsichtlich der Realitätswirkung und der individuellen Differenzierung.

Wir haben Grund zu der Annahme, daß diese großartige Freskodekoration auf Bestellung seitens eines Mitgliedes der Familie Cambi di Napoleone ausgeführt wurde, deren Wappen, ein schwarzes Band schräg über rotem und gelbem Feld, doppelt im Rahmen zu beiden Seiten der Kreuzigung angebracht ist. Dieselbe Familie besaß auch zwei Altäre in Sto. Spirito; der eine wurde im Jahre 1694 an die

[1]) Vgl. Richa, Chiese Fiorentine, Vol. IX, S. 21 und 22.

Mönche abgetreten, und der andere ging auf Cav. Settiman über.[1]) Das Wappen der Familie gehört zu denen, die außen an der Längswand der Kirche angebracht sind. Zu Ende des 15. Jahrhunderts wurde das Wappen der Cambi di Napoleone durch Einführung eines Doppeladlers als besonderer Auszeichnung von dem griechischen Kaiser geändert.

Nach Passerinis genealogischen Aufzeichnungen in der Nationalbibliothek siedelte das erste Oberhaupt der Familie Cambi di Napoleone, Neri di Cambio, im Jahre 1347 von Borgo San Sepolcro nach Florenz über und starb hier im Jahre 1355. Sein Sohn Filippo di Neri scheint ein vermögender Tuchfabrikant gewesen zu sein, der sich im Jahre 1375 verheiratete und 1383 starb. Da wir kein anderes Mitglied dieser Familie aus derselben Zeit kennen, liegt die Annahme nahe, daß einer der beiden genannten Cambi die Fresken bestellt hat. Man kann sich denken, daß es durch Testament seitens des alten Neri geschah; war dies aber der Fall, so dauerte es doch noch einige Jahre nach seinem Tode, ehe sein letzter Wille zur Ausführung kam, denn die Gemälde können aus stilistischen Gründen nicht viel vor 1360 angesetzt werden.[1])

Eine Stütze für die Datierung dieser Fresken können wir den Fragmenten entnehmen, die von der ursprünglichen Dekoration in der Cappella Davanzati in Sta. Trinità erhalten sind. Die Kapelle wurde im Jahre 1363 gestiftet und der hl. Katharina geweiht. Es ist nun nicht unwahrscheinlich, daß die Szenen aus dem Leben der Heiligen, die die Kapelle schmückten, kurz nach der Gründung oder mit andern Worten um die Mitte der sechziger Jahre ausgeführt wurden. Die Gemälde wurden indessen vollständig im Jahre 1594 übertüncht, und bei der Restaurierung in den 1890er Jahren gelang es nur, ein paar Fragmente von der alten Dekoration in dieser Kapelle zu retten.[2]) Diese

[1]) Es verdient bemerkt zu werden, daß Vasari in der Vita di Simone Martini eine große Kreuzigungsdarstellung in dem „Kapitelsaal bei Sto. Spirito" erwähnt, und er rühmt hierbei mit starken Worten nicht nur die Figuren, sondern auch die Pferde und die trauernden Engel. Man wäre möglicherweise zu der Annahme berechtigt, daß es sich auf die von uns beschriebene Komposition bezieht, wenn nicht besonders die Schächer erwähnt würden. Die Zuweisung an Simone würde an und für sich kein Hindernis für eine solche Annahme bilden; denn in demselben Atemzug schreibt der Verf. dem Simone auch die Gemälde in der Spanischen Kapelle zu, die um 1370 von Andrea da Firenze ausgeführt worden sind. Jedenfalls paßt Vasaris Beschreibung der vandalischen Behandlung, die den Fresken zuteil geworden, gut auf den jetzigen Zustand der Kreuzigung.

„Ma farebbe molto maggior fede dell' eccellenza di Simone Martini quest' opera, se oltre all' averla consumato il tempo, non fusse stato, l' anno 1560, guasta da quei padri, che, per non potersi servire del capitolo mal condotto dall' umidità, nel fare, dove era un palco intarlato, una volta, non avessero gettato in terra quel poco che restava delle pitture" (Vasari I, S. 549). Ghiberti dagegen sagt von Ambrogio Lorenzetti; „Ne' frati di Sancto Agostino dipinse el capitolo", damit wahrscheinlich auf dieselben Gemälde Bezug nehmend, die Vasari dem Simone zugeschrieben hat.

[2]) Vgl. Cenni storici e artistici della chiesa di Sta. Trinità e suo restauro. Firenze 1898.

wurden damals auch einer gründlichen Renovierung unterzogen; besonders die Verkündigung auf der rechten Wand verlor vollständig ihren Stil. Ein bißchen besser erhalten ist die Lünettenkomposition auf der gegenüberliegenden Wand, welche die hl. Katharina vor dem Kaiser Maximinianus disputierend darstellt.

Die Komposition umfaßt elf Figuren, in zwei Reihen gruppiert, die im Vordergrund Sitzenden mit dem Rücken dem Beschauer zugewendet. Die beiden Endpole werden durch Katharina, die rechts mit einer erklärenden Handgebärde redend dasteht, und den Tyrannen, der, im Profil ihr zugewandt, ebenfalls eine Hand vorstreckt, bezeichnet. Dem Kaiser zur Seite sitzt ein alter Mann mit einem aufgeschlagenen Buch im Schoß, den Kopf in eine eigentümlich lauschende Stellung drehend. Die übrigen Philosophen sitzen auf zwei parallelen Bänken, teils en face, teils den Rücken dem Beschauer zugewandt. Hinter Katharina stehen zwei Wachtsoldaten in Helm und Koller und mit großen Schilden an den Armen. Ihre scharfen, schwarzbärtigen Typen erkennen wir sofort von der großen Kreuzigung her wieder.

Die übrigen Gesichter sind stärker durch die Restaurierung verändert; besonders gilt dies von dem jungen Disputanten, der kaum Spuren seines ursprünglichen Aussehens zeigt. Die beiden langbärtigen Männer zu beiden Seiten des Kaisers sind Zwillingsbrüder der stattlichen alten Juden in der Strozzi-Kreuzigung; der langgestreckte Typus mit der hohen Stirn, der etwas eingebogenen Nase und der vorspringenden Kinnpartie ist genau der gleiche, und ebenso begegnet man in beiden Fresken demselben charakteristischen Kopftuch, das, um Stirn und Hals gewunden, in dünne Falten sich legt. Die Handgebärden geben auch eine Stütze für unsere Identifizierung des Meisters ab. Die Geste der Katharina mit der rechten Hand ist ganz ähnlich der Handstellung bei Longinus; die eigentümliche horizontale Handstellung mit breit abstehendem Daumen, die wir hier bei einem der alten Männer sehen, kehrt in Giottinos Sylvesterfresken in der Capella Bardi wieder. Das ganze Formengefühl und die weiche malerische Modellierung geben den Figuren denselben Charakter, wie in den übrigen Arbeiten, die wir kennen gelernt. Infolge der Restaurierung sind sie noch weicher und sackartiger geworden als gewöhnlich.

V.

Die Fresken der Cappella Bardi. Die Pietà.

Der Abstand zwischen den zuletzt beschriebenen Fresken und der berühmten Sylvesterlegende in der Cappella Bardi in Sta. Croce ist auch nicht weit; und da die letztere mit größter Wahrscheinlichkeit an das Ende der 1360er Jahre gesetzt werden kann, erhalten wir hierdurch eine wertvolle Stütze für die angeführte Datierung der Gemälde in dem alten Refektorium bei Sto. Spirito und der Fresken in der Cappella Davanzati. Es ist freilich wahr, daß in neuester Zeit Versuche hervorgetreten sind, die Dekoration in der Cappella Bardi in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu verlegen; eigentliche Gründe liegen hierfür aber nicht vor, eher ein Mißverständnis.

Es ist von Passerini und Milanesi klar nachgewiesen worden, daß Vasaris Angabe, die Fresken und das Grabmonument in der genannten Kapelle seien von Messer Bettino di Bardi gestiftet worden, unmöglich richtig ist, da das einzige Mitglied der Familie Bardi namens Bettino (Ubertino) während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebte und am 21. Juni 1443 starb. Er war seinerzeit Besitzer der Kapelle, was möglicherweise Anlaß zu Vasaris Irrtum gegeben hat. Wir wissen nicht, weshalb letzthin ein Kritiker an Vasaris von kompetenter Seite berichtigter Angabe festhält und Bettinos Lebensdaten um ein ganzes Jahrhundert zurückschraubt, indem er ihn 1343 sterben läßt und hierauf neue Hypothesen baut.[1]) Milanesi hat doch gewichtige Gründe nicht nur für seine Kritik an Vasari in diesem Fall, sondern auch für seine Behauptung beigebracht, daß die Fresken und das Grabmonument von Messer Andrea Bardi gestiftet wurden, der im Jahre 1367 starb.

---

[1]) Vgl. Vasari, edit. Sansoni, I, S. 624 nebst Milanesis Anm. und dazu Dr. W. Suida, Repertorium XXVII, S. 485. Die verkehrte Datierung ist neulich auch von Venturi aufgenommen, leider ohne deutliche Angabe der Quelle. Vgl. Storia dell' Arte italiana, V, S. 500.

Vasaris Angabe betreffs Bettino di Bardi kommt nicht in der ersten Auflage seiner Vite vor; sie gehört zu jenem reichhaltigen, unkontrollierten Geschwätz, womit er die spätere Auflage verdünnte.

Milanesis Angabe wird durch Passerinis Aufzeichnungen bestätigt, aus denen wir hier das Wesentlichste mitteilen wollen: Gualtiero di Jacopo Bardi starb im Jahre 1336 und hinterließ in seinem Testament eine Bestimmung betreffs der Errichtung der Kapelle in Sta. Croce. Diese geschah durch Fürsorge der Söhne, und die Kapelle wurde dem hl. Sylvester geweiht. Der einzige der vier Söhne, der nach außen hin mehr hervortrat, war Andrea Bardi, der u. a. für seine Tapferkeit zum Ritter geschlagen wurde, eine Auszeichnung, die keinem anderen Mitgliede der Familie Bardi zuteil wurde.[1]) Nach demselben Gewährsmann trägt der Mann, der über dem Grabe in der Cappella Bardi kniet, Rittertracht und muß daher mit Andrea Bardi identifiziert werden. Starke Gründe sprechen also dafür, daß das Grab wirklich für Andrea Bardi († 1367) ausgeführt worden ist; und dann muß man natürlich annehmen, daß das Gemälde darüber, das von dem gotischen Bogen des Monuments eingefaßt wird, kurz nach Andreas Tode zustande kam.

Die Komposition ist eine ungewöhnlich wirkungsvolle und originelle Variation des alten Motivs: Am Tage der Auferstehung werden die Felsengräber sich öffnen, die Sonne sich verfinstern, die Elemente in Aufruhr kommen und Christus, der Richter, wird über der Verwüstung schweben, während posaunenblasende Engel seine Ankunft verkünden, die Toten erweckend, die zitternd und betend sich erheben. Dieses kosmisch großartige Motiv hat der Künstler in neuen wesentlichen Zügen zu deuten verstanden, die vortrefflich dessen Quintessenz wiedergeben. Die nächtliche Landschaft mit Felsen, aufgetürmt wie durch eine Naturrevolution, hat einen so wilden und unzugänglichen Charakter, daß nie ein menschliches Wesen bis hierhin hätte vordringen können. Der Mann, der hier kniet, hat sich offenbar aus dem Boden erhoben — von dem Widerhall der Posaunen zwischen den Felsen ist er geweckt worden. Das Grab ist geborsten, und wie der Tote aufblickt, begegnet sein Auge Christo, in einem blauen Lichtschein schwebend, gefolgt von den Engelstrabanten mit den heiligen Insignien, den Marterwerkzeugen. Der Richter macht die gewöhnliche Gebärde mit den Armen, sein Ausdruck ist grimmig, seine Stirn in Falten gezogen. Der rote Mantel mit grünem Futter sticht förmlich glühend gegen die bläuliche Lichtmandorla ab, die scharfe Reflexe über die weißen, gelben und violetten Engel wirft. Über der Erde ruht Dunkel. — Dadurch, daß das Fresko in eine Nische eingesenkt

[1]) „L' unico cavaliere appartenente a questo ramo dei Bardi, morto durante il periodo, in cui fiorì quel pittore, si è Andrea, a cui perciò ho creduto quel bel monumento riferire." Passerini, Genealogia e storia della Famiglia Bardi. Nat.-Bibl. Florenz.

Aus welchen Gründen Passerini mit Bestimmtheit hat angeben können, daß der kniende Mann Rittertracht trägt, wissen wir nicht; möglicherweise waren ursprünglich die Füße mit Sporen sichtbar, obwohl sie nun zerstört sind.

ist, erhält es einen natürlichen Clairobscureschleier, der seine visionartige Stimmung erhöht.

Um sich von Giottinos Autorschaft zu überzeugen, vergleiche man Christi und der Engel Typen mit der Magdalena in der Strozzi-Kreuzigung oder mit den Frauen in der großen Kreuzigung im Kapitelsaal bei Sto. Spirito. Sie stimmen ihren Grundzügen nach überein, obwohl der forciert strenge Ausdruck bei den Engeln des jüngsten Gerichts etwas fremd wirkt. Die beiden Propheten, die auf den Schmalseiten der Nische stehen, schließen sich unmittelbar in bezug auf Typus, Gestalt und Manteldrapierung an die alten Männer in der Strozzi-Kreuzigung an.

Im übrigen ist die Kapelle, wie gesagt, mit Darstellungen aus der Sylvester- und der Konstantinuslegende und außerdem mit einer Pietàdarstellung in Taddeo Gaddis Manier, die in einer besonderen Nische in der linken Ecke eingefaßt ist, dekoriert. Von den Sylvesterfresken sind eigentlich nur zwei in gutem Zustande erhalten, die drei übrigen sind mehr oder weniger verlöscht.

Die erste Komposition stellt Konstantinus dar, wie er, in einem Wagen sitzend, den klagenden Müttern seine Absicht kundgibt, nicht dem Rate des Arztes folgen zu wollen, wonach er zur Heilung seines Aussatzes in dem Blute ihrer Kinder baden sollte. Sie ist so hoch angebracht und so übel erhalten, daß ein näheres Urteil kaum möglich ist. Die zweite Komposition zeigt Konstantinus' Traum, wie Petrus und Paulus sich ihm offenbaren und ihm mitteilen, daß er um seines heiligen Abscheus vor menschlichem Blute willen genesen sollte, wenn er statt dessen sich von dem Bischof in Rom, dem hl. Sylvester, baden ließe. Die Hauptfiguren sind sehr undeutlich, dagegen tritt aber eine außerordentlich fesselnde Nebenfigur hervor, ein Hofpage, der neugierig durch die Tür in des Kaisers Schlafgemach hineinblickt. Es ist ein in Haltung und Bewegungen rein sienesischer Jüngling in blauem Gewande mit jenem fast nordisch blondlockigen Gesichtstypus, wie wir ihn sowohl in Simones, als in Ambrogios Werken antreffen.

Im dritten Bilde — der Lünette an der gegenüberliegenden Wand — sehen wir auf der einen Seite S. Sylvester, wie er durch Vorzeigen der Porträts der Apostel den Kaiser davon überzeugt, daß die Vision wirklich war, und auf der anderen Seite den Bischof, den Kaiser taufend, der in einer großen Porphyrwanne kniet.

Indessen drückte die Kaiserin Helena ihre Unzufriedenheit darüber aus, daß ihr Sohn, der Kaiser, so leicht sich zum Christentum hatte bekehren lassen, und man beschloß daher, eine Disputation anzustellen. Der Bischof Sylvester trat hier mit so großem Erfolg auf, daß alle Anwesenden mit Ausnahme des Juden Lambri bekehrt wurden. Um die Überlegenheit seiner Religion zu zeigen, ließ darauf dieser Jude einen großen Stier vorführen, den er dadurch tötete, daß er ihm etwas ins Ohr

flüsterte. Der hl. Sylvester aber rief den Stier durch seinen Segen wieder ins Leben zurück.

Diese letztere Begebenheit stellt der Künstler in seiner vierten Komposition dar, einem äußerst dekorativen Repräsentationsbild mit dem Kaiser und seinem ganzen Hofe. Eine Loggia mit korinthischen Säulen, deren Hinterwand in einem farbenreichen Muster gemalt ist, bildet den Schauplatz der Handlung. Auf einer hohen Estrade in der Mitte thront der Kaiser, mit einem hellblauen, nunmehr stark mitgenommenen Gewande geschmückt. Rechts von ihm sitzt die alte Kaiserin in gelber Kleidung und auf der anderen Seite ein Mann in braunrotem, hermelingefüttertem Mantel. Beide wenden sich bestürzt Konstantinus zu, da sie sehen, wie der Stier im Vordergrunde langsam sich auf Befehl Sylvesters erhebt; Helena macht die gewöhnliche Gebärde des Entsetzens. Diese ganze Mittelpartie, sowohl die Figuren auf der Estrade wie der Bischof und der Stier am Eingang zur Loggia im Vordergrunde, werden auf eine außerordentlich wirkungsvolle Weise von den hohen korinthischen Säulen eingerahmt, die nach unten zu durch die Seitenlehne der Vordergrundballustraden fortgesetzt werden. Dann folgen zu beiden Seiten Gruppen von Figuren, die in der Loggia selbst (auf einem niedrigeren Plan) in Reihen sitzen, teils die Front, teils den Rücken oder das Profil dem Beschauer zuwendend. Durch diese übersichtliche Einteilung der breiten Komposition ist die Hauptsache klar hervorgehoben und eine bedeutungsvolle dekorative Festigkeit erreicht worden. Im übrigen hat der Künstler nicht nur durch die vertikale Einteilung ein besonders glückliches Resultat erlangt; auch die Tiefendimension ist ungewöhnlich klar disponiert.

Der große freie Raum, der mitten in der Komposition dadurch geschaffen worden ist, daß die Vordergrundballustrade sich in der Mitte öffnet und die drei Hauptfiguren auf einem höheren Plan im Hintergrunde aufgestellt worden sind (so daß der kniende Stier nur ihre Füße erreicht), ist von größter Bedeutung für die feierlich dekorative Wirkung der Komposition. Die Tiefenwirkung wird weiter noch durch die beiden Figuren ganz am vorderen Rand der Ballustrade gestützt. In ihnen kommen die schrägen Linien zum Abschluß, die längs den Seitenwänden über die Häupter der sitzenden Männer hinlaufen und die dann an der Hintergrundwand symmetrisch nach oben zum Kaiser emporgeführt werden. Hier ist eine berechnete Klarheit in der Linienführung vorhanden, die an die Kompositionsweise der großen Hochrenaissancemeister erinnert. Wahrscheinlich darf man auch in diesem Fall einen direkten Einfluß Ambrogio Lorenzettis voraussetzen.

Die Sieneser waren ja überhaupt hinsichtlich der Raumgestaltung weiter vorgeschritten als die Florentiner, und besonders Ambrogio steht in dieser Beziehung unerreicht unter allen Künstlern des 14. Jahrhunderts da. Ein Vergleich zwischen Giottinos Komposition und Am-

brogios beiden erhaltenen Fresken in S. Francesco in Siena liefert auch Stützen für unsere Vermutung. In dem Bilde, das den hl. Ludwig darstellt, wie er als Novize vom Papste aufgenommen wird, hat er die Komposition durch eine Säule mitten im Vordergrunde in Haupt- und Nebenhandlung eingeteilt und die Tiefenwirkung des Raumes dadurch erhöht, daß er die Figuren auf drei verschiedene Höhenpläne stellte. In dem anderen Fresko, das Martyrium der Franziskanerbrüder darstellend, hat er den Tyrannen auf einen hohen Thron mitten in den Hintergrund gesetzt und einen großen leeren Raum vor dem Throne dadurch geschaffen, daß die vorn knienden Mönche nicht über die Stufen des Thrones hinausragen, und daß er die Tiefenlinien von der Figur des Tyrannen nach dem Vordergrunde zu mittelst symmetrisch placierter Soldatengruppen hinzog und sie durch Eckfiguren auf den äußersten Seiten abschloß. Es sind ganz dieselben Prinzipien für die Raumdisponierung, die wir in Giottinos Komposition beobachtet haben, und es läßt sich nicht bestreiten, daß Ambrogio noch ein sichreres Resultat erreicht hat, zum Teil dadurch, daß seine Komposition besser konzentriert, weniger in die Breite gezogen ist. Von den florentinischen Giottisten bietet keiner unseres Wissens eine ähnliche Raumgestaltung. Man denke sich das Bild z. B. in der Redaktion eines Taddeo Gaddi: welch unerhörtes Gedränge würde nicht entstanden sein! Der Stier würde wahrscheinlich erdrückend gewirkt haben!

Auch die Typen zeigen hier einen recht starken Einfluß Ambrogios; sie haben bedeutend mehr Energie und individuelle Abwechslung, als wir es bisher bei Giottino gesehen haben. Der Mann, der erstaunt und fragend Konstantinus fixiert, ist stark lorenzettisch; sowohl das scharfe Adlerprofil, als die heftige Bewegung des Kopfes gehen auf Ambrogio zurück. Das Gleiche gilt von den beiden Figuren gleich hinter Sylvester, besonders dem Mann, der, das Kinn in die Hand gestützt, dasitzt, und von dem äußerst energischen Jünglingsprofil ganz rechts im Vordergrunde, dessen Züge wir schon früher bei dem Mönch neben dem Abendmahl in Sto. Spirito beobachtet haben. Im übrigen ist es nicht schwer zu sehen, wie die Typen sich aus denen entwickelt haben, die wir bei den früheren Werken des Künstlers charakterisierten. Die Grundzüge sind die gleichen geblieben: das kurze Oval mit hoher Stirn, breiten Augen, kräftiger Nase und großen, runden Ohren. Die Frauen lassen sich ohne Schwierigkeit mit denen in der großen Kreuzigung identifizieren. Die Männer kehren entsprechend nicht nur in der letztgenannten Komposition, sondern auch in den alten Juden der Strozzi-Kreuzigung wieder. — Die Formen und Stellungen der Hände zeigen Analogien in den Sto. Spirito-Fresken. Im besonderen betrachtete man den alten Mann rechts an der Querwand, der die Hände unter der Brust gefaltet hält. Diese in der Trecentokunst äußerst

seltene Handstellung findet sich auch bei einer alten Frau in der großen Kreuzigung.

Die letzte Komposition in dieser Kapelle, die einzige der Sylvesterfresken, die in der Kunstgeschichte bekannt und von verschiedenen Forschern gewürdigt worden ist, stellt Sylvester dar, wie er die beiden Magier auferweckt, die von dem giftigen Atem eines Drachen getötet worden sind, und wie er dem Drachen das Maul verstopft. Also zwei verschiedene Handlungen, in demselben Bild dargestellt, an sich ein Zeugnis dafür, daß wir uns in einer verhältnismäßig vorgeschrittenen Periode innerhalb der florentinischen Trecentokunst befinden, denn Giotto und seine nächsten Schüler vermeiden am liebsten eine solche altertümliche Darstellungsweise, die durch Agnolo Gaddis novellistische Fresken wieder gewöhnlich wird. Dadurch aber, daß der Künstler sich an diese fortlaufende Erzählungsmanier anschließt, bietet sich ihm Gelegenheit, zu zeigen, wie meisterlich er die formelle Flächen- und Raumkomposition beherrscht. Er hat die beiden Handlungsmomente nebeneinander in klarer Folge dargestellt, ohne daß sie irgendwie störend ineinander eingreifen.

Es ist dies hauptsächlich durch die geniale Einführung einer Säule im Vordergrunde gerade an dem Punkte, wo der Blick wählen muß, ob er die eine oder die andere der beiden Darstellungen betrachten will. (Das Fresko ist zu breit und der Abstand in der Kapelle zu kurz, um das Ganze bequem in einem Blick auffassen zu können.) Diese Säule betont außerdem in wirkungsvoller Weise die Vordergrundlinie des Horizontalplans und bildet eine Art Gegenstück zu dem Pilaster mit einem Bogenfragment, der ganz links im Vordergrunde steht. Sie rahmen zusammen die Drachenszene ein. Nachdem der Künstler auf diese Weise klar die äußerste Vordergrundschicht angegeben hat, baut er jenseits des Grabens, in welchem der Drache, der Bischof und seine beiden Begleiter sich befinden, parallel mit der Bildfläche eine ziemlich niedrige Ruinenmauer auf und hinter dieser ein großes rechteckiges Gebäude, mit einer Ecke nach außen gestellt, sodaß die Wände den Blick nach dem Hintergrund hinführen, wo wir schließlich eine Torwölbung und eine krenelierte Mauer sehen. Durch eine solche sicher berechnete Verwendung von Säulen, Mauern und Gebäuden von verschiedener Höhe und Richtung ruft der Künstler eine „Tiefenbewegung“ oder einen räumlichen Eindruck hervor, der weit über alles hinausgeht, was wir in dieser Hinsicht innerhalb der florentinischen Trecentokunst antreffen.

Ebensowenig, wie die anderen Trecentisten, besaß er exakte Kenntnis von den Gesetzen der Linienperspektive, sein Blick aber und sein Gefühl für Tiefenwirkung war ungewöhnlich entwickelt, und in dieser Hinsicht hatte er wahrscheinlich, wie eben nachgewiesen wurde, wertvolle Impulse von Ambrogio Lorenzetti empfangen. Bei Giottino,

wie bei Lorenzetti beruht der dekorative Eindruck hauptsächlich auf der guten Raumbehandlung, während bei Giotto — besonders in seinen frühen Werken — die monumental-dekorative Wirkung oft durch mangelhafte Räumlichkeit beeinträchtigt wird. Der Raum wird in seinen Kompositionen für die mächtigen Figuren leicht enge; erst in seinen letzten Werken, den Johannesfresken in der Cappella Peruzzi, herrscht völliges Gleichgewicht zwischen den Auftretenden und dem Raume, wodurch der monumentale Eindruck im Verhältnis zu seinen früheren Fresken bedeutend gesteigert wird. An dem Punkt, wo Giotto dieses schwierige Problem verließ, setzte Ambrogio Lorenzetti ein, der auf diesem wichtigen Gebiet die Kunst ein gutes Stück vorwärtsgebracht hat. Ambrogio war der erste, der bewußt die Tiefenbewegung, den Rauminhalt, als Grundfaktor für den monumentalen Bildeindruck berechnete.

Giottino folgte ihm prinzipiell. Der großartigste Eindruck seiner reifsten Werke beruht wesentlich auf der Raumbehandlung; sie verdient mit besonderer Genauigkeit analysiert zu werden. Die Figuren sind zwar in hohem Grade würdig, sie sind aber kaum monumental, wenn man das Wort in giotteskem Sinne nimmt. Ihre allgemeine Art ist bereits zu wiederholten Malen geschildert worden, das letzte Fresko kann unsere Andeutungen über den allgemeinen Charakter des Figurenstils und über die morphologischen Einzelheiten nur bestätigen.

Die vollendet weiche und wohl abgerundete Formbehandlung tritt hier in ihrer ganzen milden Schönheit hervor, ohne in demselben Grade wie früher den tektonischen Bau und die Bewegungsmöglichkeiten der Figuren zu verdecken. Die Drapierung ist schmiegsam mit dichten und dünnen Falten, Haar und Bart haben einen seidenweichen Charakter. Man erinnert sich unwillkürlich an Vasaris Ausdruck: „i panni, i cappelli, le barbe e ogni altro suo lavoro furono fatti e uniti con tanta morbidezza e diligenza". — Alle Bewegungen haben dieselbe gedämpfte Harmonie, die die Würde bei den Auftretenden in derselben Weise erhöht, wie in den Werken der klassischen Hochrenaissance. Es ist dieselbe Scheu, durch heftige und schnelle Bewegungen das feierliche Tempo der Darstellung zu stören, wie sie uns bei Rafael oder Fra Bartolommeo begegnet.

Die größte Bewegungsenergie tritt uns im ersten Akt der Erzählung entgegen, wo wir den Bischof sehen, wie er in die Drachenhöhle niedergestiegen ist und der widerspenstigen geflügelten Hydra mit Gewalt den Rachen verschließt. Der alte Mann entledigt sich seiner Aufgabe mit sichtlicher Entschlossenheit. Von seinen beiden Begleitern, die lange Chorkerzen tragen, sehen wir nur dem einen ins Gesicht (der andere wird teilweise von der Säule verdeckt), aber es genügt vollständig, um uns verstehen zu lassen, wie peinvoll die Situation, zumal

für die Geruchsorgane ist: krampfhaft preßt er die Nase zusammen und runzelt die Stirn.

Im anderen Akt sehen wir, wie der Bischof, immer noch von den beiden Diakonen gefolgt, eben aus der Höhle emporgestiegen ist und, den einen Fuß auf den ebenen Boden setzend, stehen bleibt und die Hand segnend gegen die beiden Magier erhebt, die zuerst tot auf dem Rücken liegen, in demselben Augenblick aber sich aufrichten und niederknien. Diese etwas naiv-augenfällige Weise, die Erzählung durch ein doppeltes Auftreten der Figuren zu veranschaulichen, ist auch ein sienesischer Zug. Wir finden ihn in Simone Martinis Bild in S. Agostino in Siena und in Ambrogio Lorenzettis Darstellung von S. Nikolaus, der einen Knaben auferweckt (in der Akademie in Florenz), wieder. Giotto oder einer seiner intimsten Nachfolger würde sich kaum etwas Ähnliches erlaubt haben, wie das aus verschiedenen Auferweckungsszenen in der oberen und unteren Kirche in Assisi hervorgeht.

Der Kaiser und sein Gefolge von verschiedenen Hofleuten, die dem Wunderwerk zuschauen, zeigen keinen höheren Grad von Erstaunen. Der Monarch streckt nur die eine Hand aus, als wolle er damit eine natürliche Sache bestätigen — ganz mit derselben Bewegung, wie Sta. Catarina in der Disputationsszene in der Cappella Davanzati. Einer der Hofleute kann jedoch nicht vollständig sein Erstaunen unterdrücken; er erhebt die Hand in der gewöhnlichen Weise, die Innenfläche nach außen gekehrt. Dieselbe Gebärde kehrt bei den Begleitern des Bischofs wieder. Etwas dürftig scheint es uns, daß Giottino auch in dieser Auferweckungsszene mit keiner anderen Gebärde, als der alten gewöhnlichen kommt, die er überall anwendet, wo er eine Gemütsbewegung anders als durch den mimischen Ausdruck anzudeuten wagt. Giottos verschiedene Auferweckungsdarstellungen hätten ihm doch die reichsten Impulse für eine abwechslungsvolle Gebärdensprache geben können, wenn er ihnen nur einige Aufmerksamkeit hätte widmen wollen. Aber Giottinos Bestreben war zunächst zu erzählen, ohne dramatische Pointen.

Auch die von warmem Licht umflossene Farbenstimmung, in welcher die hellen Töne mild und harmonisch zusammenklingen, erinnert mehr an die Werke der sienesischen als der älteren florentinischen Trecentisten. Gelb, Hellgrün, Mattrosa, Hellblau und Grauweiß sind die Hauptfarben, stets mit ungewöhnlich sicherem koloristischem Gefühl zusammengestellt. Kaum findet sich ein anderer Trecentomaler in Florenz, der ein gleich schönes Farbenspiel erreicht.

* *
*

In engem stilistischem Zusammenhang mit diesen Fresken steht das große Pietàbild in den Uffizien, das ehedem der Kirche S. Remigio oder S. Romeo an der Piazza Signoria gehörte. Vasari, den die religiöse Schönheit der Komposition stark ergriffen hat, beschreibt sie als Giottinos Meisterwerk, und auch spätere Verfasser, die diesen Gegenstand berührt, haben einstimmig das Bild dem Meister der Sylvesterfresken zugeschrieben. Unseres Erachtens kann kein Zweifel in dieser Hinsicht für den herrschen, der sich wirklich in die persönliche Art und Ausdrucksweise des fraglichen Künstlers eingelebt hat.

Die Komposition ist klar aufgebaut, leicht zu überschauen, hauptsächlich von senkrechten und wagerechten Linien beherrscht. Nach oben zu wird sie durch einen Eselrückbogen abgeschlossen, der nahe über dem langen Querbalken des Kreuzes ansetzt. Zu beiden Seiten der durch den Kreuzesstamm betonten Mittellinie stehen vier aufrechte, kräftige Figuren, in glatt fallende Mäntel gekleidet: rechts Nikodemus und Petrus, einander zugewandt, links der stattliche Bischof S. Remigio und der Mönch Benediktus, beide in dreiviertel Wendung nach innen zu dem Toten auf dem Boden zugekehrt.[1]) Auch Johannes, der mitten im Bilde vor dem Kreuze nach vorn gebeugt dasteht, trägt dazu bei, den vertikalen Eindruck zu verstärken, denn seine Haltung hat keine eigentliche Linienrundung zur Folge. Derselbe starre Vertikalismus beherrscht Magdalena, die links zu Christi Füßen ganz kerzengerade kniet, ihre gefalteten Hände zum Kinn erhebend, ähnlich wie Johannes. Die Haltung der beiden knienden Stifterinnen ist auch ähnlich, ihre Armbewegungen nicht minder eckig.

In betontem Kontrast zu allen diesen Figuren tritt der in schwach abfallender Horizontalrichtung liegende Christus hervor, dessen Leib sich quer über den größeren Teil des Bildfeldes erstreckt. Er ist bedeutend größer als die übrigen, besonders sind seine Beine sehr in die Länge gezogen, wahrscheinlich infolge des Umstandes, daß ihre Mittelpartie durch die Frau im Vordergrunde abgeschnitten wird. Eine Vermittlung zwischen dem liegenden Christus und der Reihe der stehenden Männer bilden die knienden Frauen, die Christi Hände küssen, und deren kauernde Stellungen mehr Trauer ausdrücken, als alle anderen Figuren in diesem Bild. Maria, die das Haupt des Toten unter Tränen umfaßt, spielt eine weder in formeller, noch in psychologischer Hinsicht bedeutsame Rolle. Dagegen stützt die Frau, die in der Ecke rechts die Wange in die Hand gelehnt sitzt, die Komposition, indem sie gleichzeitig einen Endpunkt für die schräge Linie bildet, die durch Johannes', Marias und Christi Kopf vom Kreuze herabläuft. Bemerkenswerterweise

[1]) Crowe u. Cavalcaselle nennen den Bischof S. Zenobius, ein direkter Grund für diese Benennung scheint aber nicht vorzuliegen. Da das Bild für S. Remigio gemalt wurde, so liegt ja die Annahme am nächsten, daß der Bischof den Namensheiligen darstellt.

hat sich der Künstler nicht durch sein immer charakteristisches Streben nach Symmetrie dazu bewegen lassen, eine entsprechende Figur in der linken Ecke anzubringen. Möglicherweise ist die Lücke geschaffen worden, damit die Stifterinnenfiguren um so besser hervortreten.

Der künstlerische Eindruck einer solchen strengen Komposition ist natürlich still und feierlich. Es ist keine aufbrausende und mitreißende Verzweiflung, die durch so beherrschte Gebärden, so starre Linien ausgedrückt wird. Alle dramatische Spannung, alle laute Klage ist in eine resignierte Stimmung stillen Nachdenkens aufgelöst. Nur zu einem sanften Lebewohl küssen die beiden Frauen Christi Hände. Maria betrachtet ihn schluchzend, sie küßt ihn nicht, sie lehnt nicht einmal die Wange an die seine, wie das meistens in ähnlichen Darstellungen der Fall ist. Magdalena und Johannes machen zwar Gebärden inniger Trauer, aber diese haben nichts Großes oder Befreiendes, eher scheinen sie geeignet, das Gefühl nach innen zu drängen, den Schmerz zu kondensieren — und wo die Gebärde zum drittenmal bei Petrus wiederkehrt, scheint sie mehr Schrecken und Mitleid (beim Anblick der großen Nägel, die Nikodemus zeigt), als eigentliche Trauer auszudrücken.

Es dauert bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts, ehe eine ähnlich stille, beherrschte Darstellung der Trauer um den toten Christus uns in der florentinischen Kunst wieder begegnet. Erst da versucht man wieder, durch weniger und leisere Worte stärker zu ergreifen, durch das Dämpfen der Ausdrücke die Affekte zu vertiefen. Aber nicht nur die klassische Ruhe in der Auffassung, auch der klare, konstruktive Aufbau des Bildes rückt Giottino den Meistern der Hochrenaissance nahe. Hätte er anderthalb Jahrhunderte später gelebt, so hätte er sich wahrscheinlich zu einer Art römischem Raffael entwickelt. Dasselbe Streben nach Gleichgewicht und harmonischer Vollendung des Figurenstils, dieselbe klare Betonung des Raumes als eines Grundfaktors des feierlich dekorativen Eindrucks, dieselbe Beherrschung der Form. Die gewaltigen Unterschiede erklären sich mehr als genügend aus dem zeitlichen Abstande; nur die Richtung von Giottinos Kunst haben wir durch diese Parallele andeuten wollen.

Die stilkritischen Beweise dafür, daß der Meister der Sylvesterlegende diese Pietà gemalt hat, findet man leicht, wenn man Typen, Hände, Ohren, Faltenbehandlung, Gebärden und Stellungen in diesem Bilde mit den entsprechenden Einzelheiten in den Fresken vergleicht. Man kann sogar paarweise Figuren aus den verschiedenen Werken zusammenstellen. Z. B.: Petrus — der Mann hinter dem knienden Stier; Nikodemus — Sylvester; Johannes — der Diakon hinter Sylvester; S. Remigio und S. Benedikt — die zwei nächsten Begleiter des Konstantinus in der Auferweckungsszene. Magdalena ist eine Schwester der trauernden Frauen in der großen Kreuzigung im Refektorium bei

Sto. Spirito; sie macht dieselbe mimische Anstrengung wie sie (zusammengezogene Augenbrauen und zusammengrepreßte Lippen), als wollte sie einen Schmerzensausbruch unterdrücken. Auch das krampfhafte Falten der Hände kam bei einer der trauernden Frauen vor. Christus zeigt denselben offenen, derb volkstümlichen Typus, wie in den früheren Kreuzigungen.

Es sind aber in erster Linie nicht diese Einzelheiten, sondern der allgemeine Stilcharakter der Figuren, die weiche Abrundung ohne Schatten, die ziemlich strukturlose Zeichnung, das Gedämpfte in ihrem ganzen Auftreten, welches beweist, daß Giottino der Meister des Bildes ist. — Es dürfte eine recht gewöhnliche Ansicht sein, daß das Bild, u. a. in den Buchstabentypen über dem Kreuze, norditalienischen Einfluß verrät.[1]) Ein wirklicher Grund für eine derartige Annahme scheint uns jedoch nicht vorzuliegen, denn ganz dieselben gotischen Buchstabencharaktere finden sich in verschiedenen florentinischen Kreuzigungsbildern des 14. Jahrhunderts.

Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß die Art selbst, wie die Trauer über den toten Christus vor dem Kreuze dargestellt ist, durch sienesische Kunst inspiriert worden ist. In Florenz war es nicht gewöhnlich, die Pietà vor dem Kreuze darzustellen, in Siena dagegen gehört das Gegenteil zu den Ausnahmen. Seitdem Ambrogio Lorenzetti seine bekannte Pietà am Fuße des Kreuzes (in der Akademie in Siena) gemalt hatte, scheint in seiner Heimatstadt das Verständnis dafür aufgegangen zu sein, wie bedeutungsvoll es war, wenigstens einen Teil dieses Passionssymbols mitzunehmen, um den richtigen Stimmungshintergrund für die Darstellung zu gewinnen. Ob aber ein Künstler vor Giottino es gewagt hat, profanen Stifterfiguren einen so hervorragenden Platz unter den Heiligen anzuweisen und sie in so großem Maßstabe zu zeichnen, mag dahingestellt bleiben. Wir kennen jedenfalls kein Gegenstück dazu aus der Kunst des 14. Jahrhunderts, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß viele der interessantesten Werke verloren gegangen sind. Von den Stifterinnen ist besonders die jüngere interessant durch ihr schönes Gewand; es ist ganz dasselbe geradlinig zugeschnittene Kleid mit tiefem Ausschnitt und breitem Einsatz vorn, wie wir es bei den vornehmeren Frauen in Giovanni da Milanos Darstellung der Geburt Mariä in der Capella Rinuccini in Sta. Croce (bestellt 1365) antreffen. Diese junge Frau mit dem breiten, wohl individualisierten Gesicht scheint die eigentliche Bestellerin des Bildes gewesen zu sein (die ältere Nonne ist etwas zur Seite geschoben). Was hat sie wohl vermocht, eine Darstellung dieses großen Trauermotivs zu bestellen? Der Tod des Vaters oder naher Verwandter? Der alte Bischof scheint sie mit besonderer Wärme zu protegieren. Es

[1]) Vgl Schubring, op. cit.

liegt ein tiefes Gefühl schon allein in der Weise, wie er seine breite Hand auf ihrem blondhaarigen Kopfe ruhen läßt.

Vorausgesetzt, daß die Predella alt ist, wie es den Anschein hat, so sollten die dort vorhandenen Wappen einen Anhalt zur Erforschung des Namens und der Lebensdaten der Stifterinnen liefern können. Die Wappen stellen geflügelte Drachen in runden Feldern dar; dasselbe Wappen findet sich auf dem zierlichen, gotischen Monument in S. Domenico in Arezzo, das traditionell unter der Bezeichnung „la cappella dei Dragomanni" bekannt ist. Die Familie gehört nicht zu den bekannteren in der florentinischen Geschichte. Die Frage, ob eine Dragomanni das Bild bestellt hat, muß bis auf weiteres offen gelassen werden. Betreffs der Geschichte des Bildes wissen wir mit Sicherheit nur, daß es aus S. Remigio stammt, wo es nicht früher als nach dem gänzlichen Umbau der Kirche in den fünfziger Jahren aufgestellt worden sein kann.[1])

Das Bild fügt sich folgerichtig als Schlußstein in Giottinos Oeuvre ein. Klar und schön finden sich hier die wesentlichsten Züge seines persönlichen Figurenstils (nicht aber seiner Raumbehandlung) vereinigt; es hält schwer, hier äußere Einflüsse in derselben Weise wie in den großen Fresken aufzuspüren. Die individuelle Umdichtung des alten Motivs ist so stark und vollständig, daß dem Bild eine Sonderstellung in der gesamten florentinischen Kunst zuerkannt werden muß. Es zeigt, daß die Begriffe: klassische Ruhe und Erhabenheit nicht ausschließlich für die Meisterwerke der Hochrenaissance reserviert werden können.

* *
*

Obwohl des Künstlers Wesen und Stil bereits oben charakterisiert worden sind, dürften doch einige zusammenfassende Worte nötig sein, um mit größerer Sicherheit zu einem Vergleich seiner künstlerischen

[1]) Gaye. Carteggio. I. 502. 508. Vasaris Angabe, daß S. Remigio nach Zeichnungen von Agnolo Gaddi wieder aufgebaut sei, ist sicherlich unrichtig; möglicherweise hat Agnolo hier gemalt (vgl. Riccha). Das Bild hing zu Vasaris Zeit im Querschiff, und Riccha sah es in der Sakristei (Chiese fiorentine I. S. 258). Die Art, wie Vasari das Bild erwähnt, ist übrigens zu charakteristisch, um sie hier nicht mitzuteilen: „Dicesi che Tommaso fu persona malinconica e molto solitaria, ma dell' arte amorevole e studiosissimo; come apertamente si vede in Fiorenze nella chiesa di S. Romeo, per una tavola lavorata da lui a tempra con tanta diligenza ed amore, che di suo non si è mai veduto in legno cosa meglio fatta." Dann folgt die Beschreibung des Bildes, worauf der Verfasser fortfährt: „Laonde è quest' opera sommamente degna di lode, non tanto per lo soggeto e per l' invenzione, quanto per avere in essa mostrato l' artifice in alcune teste che piangono che ancora che il lineamento si storca nelle ciglia, negli occhi nel naso e nella bocca di chi piagne, non guasta però, nè altera una certa bellezza, che suole molto patire nel pianto, quando altri non sa ben valersi dei buon modi nell' arte".

Ausdrucksweise mit der einiger zeitgenössischer Maler übergehen zu können.

Giottino war Florentiner. Seine bedeutendsten Arbeiten waren Fresken, die in der Heimatstadt ausgeführt wurden. Giottos Kunst bildet den Hintergrund, von dem die seine sich abhebt. Der Kontrast tritt sogleich scharf hervor. Giottos dramatisch ausdrucksvolle und konzentrierte Darstellungsweise scheint er niemals recht erfaßt zu haben. Seine epische Dichterphantasie, geleitet von einer ungewöhnlichen Vorsicht und Bedachtsamkeit im Ausdruck, wies ihn in eine andere Richtung; er fand in Ambrogio Lorenzetti einen Meister, der besser als Giotto seinen persönlichen Anlagen und Neigungen entsprochen zu haben scheint. Erst in sienesischer Bearbeitung wurde Giottos Kunst persönlich ihm zugänglich. Besonders scheint Ambrogios Bestreben, die Bedeutung des Raumes in der Komposition zu erweitern und die Menschen mehr als malerische denn als plastische Erscheinungen wiederzugeben, ihn gefesselt zu haben.

Sein Temperament entbehrt der starken Gegensätze. Er braust niemals auf und wird niemals sentimental. Wenn er leidenschaftliche Szenen wiedergibt, so geschieht es in einem tiefen Gefühl für die menschliche Größe und Erhabenheit des Motivs. Er sucht nicht gewaltsame Ausdrücke für Trauer und Verzweiflung, eher die männlich gedämpften und still feierlichen. Vielleicht können einige seiner Arbeiten auf den ersten Blick hin kühl erscheinen, oder oberflächlich inhaltslos mit gleichgültigen Figuren. Je mehr man aber in sie eindringt, um so mehr wird man von der Unterströmung religiösen Gefühls in ihnen ergriffen.

Es liegt vielleicht in der Natur der Sache, daß ein Künstler mit solchem Temperament sich in harmonisch abgerundeten Formen ausdrückt, und daß er strenges symmetrisches Gleichgewicht in noch höherem Grade erstrebt, als die übrigen Trecentisten. Fast kann es scheinen, als sei Giottos Modellierungsmethode in breiten Flächen von Licht und Schatten und seine plastische Manteldrapierung etwas zu derb und resolut, zu stark akzentuierend für unseren Künstler gewesen. Außerdem besaß er einen entwickelten Blick für das wertende und zusammenhaltende Vermögen des Lichts, ein starkes koloristisches Gefühl. Sein Streben geht dahin, die Menschen in einer weichen Linienmodellierung wiederzugeben, die freilich ihr volles Volumen hervorhebt, kaum aber ihren organischen Körperbau völlig klar hervortreten läßt. Die Figuren werden gleichsam in eine weiche malerische Schale gehüllt, die oft durch koloristische Schönheit ausgezeichnet ist, selten aber durch eine derartige tektonische Differenzierung, daß das Bewegungs- und Handlungsvermögen der Menschen besonders betont würde. Beim Zeichnen der nackten Christusfigur am Kreuze oder in der Pietà dringt der Künstler zwar etwas mehr in die Detailformen

ein; vergleichen wir aber seine Kreuzigungen z. B. mit Giottos Kruzifix in der Arenakapelle in Padua, so zeigt es sich klar, wie sehr viel summarischer der jüngere Meister in der Wiedergabe der menschlichen Figur ist.

Seine Zeichnung der Extremitäten beweist dasselbe. Die Gebärden haben nicht den kräftigen und bestimmten Abschluß wie bei Giotto; sie können ausdrucksvoll in ihrer gedämpften Harmonie sein, sind aber in den früheren Werken tappend und unsicher. Ihre Bedeutung ist überhaupt beschränkter als bei der Mehrzahl der eigentlichen Giottisten. Die Hände sind schlechte Greiforgane, sie haben stets dieselbe gleichmäßig schmale Form ohne herausgearbeitetes Handgelenk.

Die Typen sind charakteristisch, aber nicht sonderlich reichhaltig. Anfangs haben sie ein allgemein sienesisches Gepräge, später werden sie etwas mehr individuell. Besonders bleibt der Blick an den stattlichen, alten Männern mit hoher, kahler Stirn, düster zusammengezogenen Brauen, gerader, energischer Nase und einem prächtigen, weichen Bart um den breiten Mund haften. Diese Figuren sind durchgehends die schönsten, die Giottino geschaffen. Die Soldaten werden oft mit einem feinen, römischen Profil gezeichnet, die Frauen mit vollem, rundem Gesicht ohne besondere individuelle Abwechslung. Auf die Bedeutung des mimischen Ausdrucks ist zu wiederholten Malen hingewiesen worden; man nehme deshalb aber nicht an, daß er den Auftretenden ein wirklich individuelles Leben verleihen kann. Wie die Gesichtszüge, so hat auch die Mimik einen überwiegend typischen Charakter; dieselben Mienen werden ständig für dieselben Gemütsaffekte, ja sogar für verschiedenartige Affekte gebraucht.

VI.

Giottinos Stellung innerhalb der sienesisch-malerischen Kunstrichtung in Florenz.

Die Werke, die wir im Vorhergehenden durchgegangen sind, haben wir hauptsächlich aus stilistischen Gründen in die Periode 1350 bis 1370 verlegt; die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß das Pietàbild in den Uffizien noch etwas später ist. Diese Zeitbestimmung des Oeuvres unseres Künstlers hat uns veranlaßt, ihn eher Giottino als Maso zu nennen, da der letztere, wie erwähnt, allgemein zu Giottos Schülern gezählt wurde und auch auf Grund der Daten, die wir der Matrikel der Medici und Speziali entnehmen können, während der erste Hälfte des 14. Jahrhunderts tätig gewesen zu sein scheint. Giotto di Maestro Stefano ist dagegen ein Maler, der nach den schon zitierten Dokumenten zu Ende der 1360er Jahre in voller Kraft stand: erst 1368 wurde er in die Compagnia di S. Luca eingeschrieben. Natürlich ist die Möglichkeit nicht a priori von der Hand zu weisen, daß ein Maler namens Maso gleichzeitig mit Giottino gelebt hat, ein Zeugnis aber für seine Existenz ist bisher nicht vorgebracht worden. Wir haben daher keinen Anlaß, einen solchen zu konstruieren.

Übrigens interessiert uns hier nicht der Streit um einen Namen, sondern die Frage nach einer künstlerischen Persönlichkeit. Es kann gleichgültig sein, ob er „der große Maso" oder „der kleine Giotto" genannt wurde, wenn wir nur seine künstlerische Persönlichkeit begrenzen, sein Oeuvre feststellen und seinen Platz in der allgemeinen Entwicklung der Trecentokunst angeben können. Namen und genaue Daten lassen sich ohne Dokumente oder Signaturen selten mit Sicherheit erweisen, sofern aber ein Maler wirklich sich auf eine individuelle Weise ausgedrückt hat und gewesen ist, was man eine künstlerische Persönlichkeit nennt, muß diese stilkritisch begrenzt und seine Tätigkeit annähernd auf Grund seines Verhältnisses zu den allgemeinen Strömungen und den Entwicklungslinien innerhalb einer gewissen Periode datiert werden können.

Es dürfte daher von einer gewissen Bedeutung sein, in diesem Zusammenhange unsere Aufmerksamkeit einigen anderen florentinischen Malern zu widmen, deren Tätigkeit mit Sicherheit in dieselbe Zeit verlegt werden kann, wie wir sie für die oben Giottino zugeschriebenen Arbeiten angegeben haben. Können wir bei ihnen ähnliche allgemeine Stilzüge nachweisen, wie wir sie besonders ausgeprägt in „Giottinos" Malereien gesehen haben, so gewinnt dadurch unsere Datierung der letzteren eine bedeutungsvolle Stütze, und auch die Wahrscheinlichkeit dafür, daß wir den richtigen Künstlernamen verwendet haben, wird eine größere.

* * *

In dem früher angeführten Dokument betreffs der Arbeiten, die im Vatikan im Jahre 1369 ausgeführt wurden, werden neben Giottino von bekannten florentinischen Künstlern Giovanni da Milano und Agnolo Gaddi erwähnt. Sowohl Giovanni als Agnolo waren produktive Maler mit ausgeprägt persönlicher Ausdrucksweise, obwohl keiner von ihnen zu den Meistern ersten Ranges gezählt werden kann. Von den übrigen florentinischen Malern, die in den sechziger und siebziger Jahren des Trecento tätig waren, dürften besonders Andrea Buonaiuti (da Firenze) und Antonio Veneziano hier zu erwähnen sein. Sie gehören derselben Richtung an wie Giottino. Natürlich gab es hier außerdem noch eine ganze Menge anderer, kaum aber — nach dem Tode Taddeo Gaddis und der beiden älteren Cione — einen von derselben künstlerischen Bedeutung, wie die genannten. Spinello Aretinos Tätigkeit scheint hauptsächlich in eine etwas spätere Zeit zu fallen. Jacopo di Cione sucht von der künstlerischen Erbschaft seines Bruders Andrea zu leben; Giovanni del Biondo ist ein bleicher Schatten von Giovanni da Milano, Niccolò di Pietro Gerini der Handlanger Agnolo Gaddis usw. — Wir müssen uns in erster Linie an die vier obengenannten Maler wenden, wenn wir einen schnellen Überblick über die vorherrschende Stilströmung der florentinischen Malerei des angegebenen Zeitraums zu erhalten wünschen.

Giovanni da Milano, der älteste der hier fraglichen Künstler, malte seine Fresken in der Cappella Rinuccini in Sta. Croce um das Jahr 1365.[1]) Andrea Buonaiutis Tätigkeit in der Spanischen Kapelle, wo er vermutlich die ganze Dekorationsarbeit geleitet hat, kann mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit um 1370 verlegt werden. Der stilistische Abstand von den um 1377 ausgeführten Fresken im Campo Santo ist nicht besonders groß; der Maler wendet u. a. dieselben Modelle an beiden Stellen an, und jede Wahrscheinlichkeit

[1]) Vgl. Milanesis Anm. zu Vasaris Vita di Taddeo Gaddi. I. S. 572.

dafür, daß die Spanische Kapelle später gemalt wäre, wird schon dadurch ausgeschlossen, daß Andrea sein Testament am 2. Nov. 1377 errichtet (kurz danach ist er gestorben).[1]) Agnolo Gaddis Chorfresken in Sta. Croce dürften nicht später als 1380 zu datieren sein, denn im Testament des Jacopo di Caroccio degli Alberti vom Jahre 1374 (von Passerini veröffentlicht) wird die Notwendigkeit betont, daß der Chor in Sta. Croce bald vollendet würde.[2]) Es ist wahrscheinlich, daß Agnolo seine Fresken hier nicht lange nach dem genannten Datum ausführte. Stilkritische Gründe scheinen das Gleiche zu beweisen: Agnolos Entwicklung läßt sich von den Chorfresken zu den Malereien in der Cappella Castellani (Sta Croce) und von ihnen zu den Fresken in der Cappella della Cintola in Prato, die 1392—94 gemalt worden sind, verfolgen.[3]) Außerdem finden sich Bilder von Agnolo, die mit Fug in eine noch frühere Entwicklungsperiode verlegt werden können. — Antonio Veneziano arbeitet in Siena 1369—1370 und scheint später hauptsächlich in Florenz tätig gewesen zu sein, wo er bei den Medici und Speziali 1374 eingeschrieben wird, bis zum Jahre 1386, wo er die Fresken im Campo Santo in Pisa beginnt. —

*

Giovanni da Milano unterscheidet sich deutlich von den einheimischen florentinischen Traditionen. Er ist kein dramatischer Dichter in giotteskem Sinne, kaum ein wirklicher Erzähler, denn er versteht es nicht, die Handlung in energischer Weise vorwärts zu führen. Es liegt etwas Träges und Trockenes über seinen soliden Schöpfungen. Sein lombardisches Temperament macht ihn zu „einem Spatz im Storchentanz“.

Giovanni ist weder Psycholog noch Poet, aber er ist ein ausgezeichneter Maler, ein Meister der Hand. Er kann fast alles, was er will, auf eine ebenso klare wie überzeugende Weise darstellen, mit größtem Erfolg malt er jedoch die leblosen Dinge, die keine intellektuelle Erläuterung verlangen. Wenn er in traditioneller Weise (oft im Anschluß an Taddeo Gaddi) die bekannten Legenden illustriert, verweilt er gerne, mehr als die florentinischen Maler, bei Gewändern und untergeordneten Dingen. Die Menschen in seinen Kompositionen sind wohlproportioniert und schön gekleidet, führen sich auch bisweilen mit einer gewissen Würde, verraten aber keinen persönlichen Willen, keinen ausgesprochenen Charakter. Ihre ruhige Oberfläche scheint keine verhaltene Energie oder Bewegung zu verbergen, wie das bei Giottinos Menschen der Fall war. — Man betrachte z. B. die Darstellung von Jochims und Annas Begegnung in der Cappella Rinuccini:

---

[1]) Vgl. Milanesis Aufzeichnungen in der Stadtbibliothek zu Siena.

[2]) L. Passerini, La famiglia degli Alberti. Vol. II. S. 147.

[3]) Die Kapelle wurde 1395 eingeweiht; vgl. C. Guasti, La Cappella della Cintola.

Ein Greis von stark degeneriertem Typus schleicht auf krummen Knien einem gewaltigen, steifen Weibe entgegen, das die Arme ihm entgegenstreckt, ungefähr wie um ein Tablett aufzuheben. Von einem verborgenen Gefühl spüren wir nichts. Denkt man an Annas und Joachims Umarmung in Giottos Darstellung in Padua, so wirken Giovannis Figuren leicht marionettenhaft. Die linke Hälfte des Bildes stellt die Verkündigung des Engels an Joachim dar; einen Hirtenknaben sehen wir hier und weidende Schafe, die ganz vortrefflich gemalt sind.

Die Geburt der Jungfrau ist ein gut gruppiertes Genrebild, wo die Zeichnung der puppenartigen Frauen ein gewisses Gefühl für steife Eleganz verrät. Ihre Kleider, Tücher, Haarfrisuren u. a. sind untadelhaft wiedergegeben, doch vermögen diese Einzelheiten kaum die Realitätswirkung zu verstärken. — Christus bei Martha und Maria ist ebenfalls eine Interieurszene genreartigen Charakters. Maria sitzt zu den Füßen des Meisters, seinen Worten lauschend; von einer seelischen Regung sehen wir aber bei keiner dieser Figuren etwas. Beide zeigen dieselbe gleichgültige Miene, wie sie im übrigen bei all' den dort dargestellten Aposteln sich findet. Die einzige interessante Figur ist Martha: eine dralle Küchenmagd in der Hausschürze, die mit einer ebenso deutlichen, wie unschönen Gebärde der beiden Hände auf den Herd zeigt. Der offene Herd mit flammendem Feuer, an dem eine Frau sich niedergelassen, ist so gut wiedergegeben, daß seine stimmunggebende Bedeutung sofort hervortritt.

Ein charakteristischer Sprößling seines lombardischen Heimatsbodens — sowohl durch seine intellektuelle Beschränkung, wie durch seine malerische Fähigkeit — gibt er uns auch schon gute Beispiele der beliebten Profilporträts, die einen der auffälligsten und geschätztesten Sonderzüge der späteren lombardischen Malerei ausmachen. Das große Lünettenbild, das neulich in das Metropolitan Museum in Newyork gelangte, ist schon hauptsächlich in derselben Weise komponiert wie Borgognones oder Boltraffios Madonnenbilder mit Stiftern. Die feierliche, symmetrische Haltung der Komposition ist sehr eindrucksvoll, die beiden knienden Stifter treten in dekorativer Silhouette aus dem goldenen Grunde hervor, der wohlentwickelte Knabe ist besonders schön modelliert, die Farbenstimmung ist tief und gesättigt — wir haben hier eine von den glücklichsten Arbeiten Giovannis vor uns — jedoch können alle diese Verdienste nicht den Eindruck innerer Leblosigkeit und Gleichgültigkeit verhindern.

Über Giovannis Begabung als Tier- und Stillebenmaler kann kein Zweifel herrschen. Er hat einen ausgesprochenen Blick für den stofflichen Charakter der Dinge, er verfehlt selten den richtigen malerischen Schein, gelangt aber fast nie zur Schilderung eines Menschen, der mehr wäre als ein Stilleben. Natürlich hat auch sein Figurenstil

nicht jene plastischen Qualitäten, wie sie die echte giotteske Formgebung auszeichnen. Giovannis Modellierung ist weich und geschmeidig, von derselben Art, wie in den Arbeiten, die wir Giottino zugeschrieben. Seine Linienführung ist sogar noch fließender, seine Figuren sind noch runder gedrechselt und sackartiger, als die Giottinos. Die norditalienische Kunst, aus der Giovanni hervorging, stand offenbar unter überwiegend sienesischem Einfluß, und er scheint niemals das Gegengewicht von Giottos mehr organischem Figurenstil erfahren zu haben, ein Gegengewicht, das in Giottinos späteren Arbeiten deutlich zu verspüren ist.

*

Andrea Buonaiuti ist ein in psychologischer Hinsicht interessanterer Künstler, als Giovanni da Milano. Er ist ein unterhaltender Erzähler, nicht in dem heroischen Stil eines Giotto, vielmehr in jener genreartig gewürzten Weise, wie sie während des 15. Jahrhunderts üblich wird. Er könnte mit Recht der Ghirlandajo des 14. Jahrhunderts genannt werden. Wir treffen bei ihm etwas von dem offenen Gemüt, der fließenden Darstellungsweise und dem Interesse am Individuell-Charakteristischen, wie sie gesteigert und entwickelt bei dem berühmten Quattrocentisten hervortreten. Dagegen besitzt Andrea vielleicht ein feineres dekoratives Gefühl als Ghirlandajo. Die Kompositionen in der Spanischen Kapelle sind zwar in ihrer Gesamtheit keine dekorativen Meisterwerke; es ist aber doch an sich bemerkenswert, daß der Künstler danach gestrebt, die großen Wandflächen einheitlich zu erhalten, sie nicht in kleine Felder zu zerlegen. Die Allegorie auf die Ecclesia militans & triumphans hat dank der Landschaft einen gobelinartigen Charakter erhalten, der ihre dekorative Wirkung erhöht. Im übrigen kann nur das Studium der einzelnen Gruppen und Figuren in Andreas Kompositionen eine richtige Vorstellung von seinem Vermögen als dekorativem Zeichner, von seinem geschmeidigen und weichen Stilgefühl verschaffen.

Man beachte besonders die Figurengruppen, die von den Fresken an der Eingangswand erhalten geblieben sind. Szenen aus dem Leben des hl. Domenikus und Petrus des Märtyrers waren dort dargestellt. Die Kranken und Krüppel, die zu dem Heiligen gebracht werden, bilden eine ganze Galerie realistischer Charaktertypen. Die jungen Frauen, die sich der Wartung der Kranken annehmen, sind sanfte und lichte Gestalten mit weichen Bewegungen und einnehmenden Gesichtszügen. — Das Charakterisierungsvermögen des Künstlers ist auch wohl die Ursache dafür gewesen, daß so vielen der Figuren in der großen kirchlichen Allegorie die Tradition Namen wie Petrarca, Boccaccio, Laura usw. beigelegt hat.

Wendet man den Blick der entgegengesetzten Wand zu, die von einer gewaltigen Kreuzigungskomposition nebst dem Gange nach Golgatha und Christus in der Hölle eingenommen wird, so sieht man dagegen bald, worin die hauptsächliche Begrenzung des Künstlers liegt. Hier, wo es gilt, dramatische Szenen mit Figuren in starker Bewegung darzustellen, versagt er. Ihm geht das Vermögen ab, die Hauptmomente der Handlung auf eine anschauliche Weise zu konzentrieren, die Bewegungen entbehren der Energie und Abgeschlossenheit. Anstatt kurz und treffend zu erzählen, wie Giotto, ist er weitschweifig und geschwätzig. Andrea dezentralisiert die Handlung nach sienesischer Manier.

Ganz gelingen ihm nur stille Figuren, wo die Linien ruhig und eben fließen. Da kommt sein Schönheitsgefühl völlig zu seinem Recht, und seine Linienausdrücke können es zu einem harmonischen Wohllaut bringen, der uns an Simone Martini denken läßt. Die sanften, blondlockigen Frauen in Andreas Fresken sind florentinische Schwestern der jungfräulichen Engel Simones — etwas steifer, etwas irdischer, jedenfalls aber aus demselben Geschlecht. Man hat ja auch seit Vasaris Zeit bis auf unsere Tage Andreas Fresken Simone zugeschrieben.

Der sienesische Stilcharakter besonders in der Figurenzeichnung und in der Modellierung tritt vielleicht noch ausgesprochener in Andreas Gemälden hervor. Der beste Repräsentant für sie ist das fünfteilige Polyptychon mit der Madonna und vier Heiligen in ganzer Figur, das in der Sakristei in Sta. Maria del Carmine hängt. Die wesentliche Übereinstimmung im Typus der Figuren mit einigen der jungen Frauen in der Spanischen Kapelle macht unsere Attribution äußerst wahrscheinlich. Vermutlich aber stammt das Bild in Carmine aus früherer Zeit als die Fresken; ihr sienesisches Gepräge ist altertümlicher als das der Fresken. Den Maler dieses Bildes möchte man sich am liebsten als einen Schüler von Simone oder Lippo Memmi denken.

Derselbe intime sienesische Stilcharakter beherrscht die zierliche kleine Magdalena bei A. von Beckerath in Berlin, die unseres Erachtens zu den feinsten Schöpfungen Andreas gezählt werden muß. Die blumenhaft weiche Gestalt in dem fließenden langen Gewande ist mit einem dekorativen Gefühl gezeichnet, das Simones selber würdig ist. Einen empfänglicheren Schüler konnte sich der große sienesische Meister in Florenz nicht wünschen. Gleichwohl wurzelte Andrea tief in dem Kunstleben seiner Heimatstadt; er gehörte zu denen, die an der Kommission für den Dombau im Jahre 1366 teilnahmen.

*

Agnolo Gaddis Chorfresken in Sta. Croce zeigen eine recht eigentümliche Mischung florentinischer und sienesischer Stilelemente, die zu einer persönlichen Ausdrucksweise verschmolzen sind. Ihre

allgemeine Disposition ladet zu einem näheren Studium der Kompositionen nicht ein. Sie sind in vier Etagen übereinander in dem ungewöhnlich hohen Chore aufgereiht, so daß sie mehr kollektiv, als im Detail auf die Kirchenbesucher wirken. Die Figuren treten nicht einzeln für sich hervor, sondern zusammengeballt, fast wie die Tierchen in einem Ameisenhaufen. Die Kompositionen sind überhaupt überfüllt. Es herrscht oft ein starkes Gedränge in diesen Bildern — wahrscheinlich infolge eines nichts weniger als wohltätigen Einflusses von Agnolos Vater Taddeo her, der Giottos Kompositionskunst eben dadurch verdarb, daß er die Darstellungen durch Überhäufung von Figuren ohne Rücksicht auf den zu Gebote stehenden Raum inhaltsreicher zu machen versuchte. Natürlich muß die dekorative Wirkung in hohem Grade durch diesen Mangel an Übersichtlichkeit und Räumlichkeit verringert werden. Die Bilder erhalten mehr das Aussehen von Teppichen oder Gobelins, als von realen Wirklichkeitsszenen. Agnolo holt überhaupt nie seine Inspiration aus der Wirklichkeit, sondern aus seiner dichterischen Phantasie, die ihn bisweilen zu einem anregenden poetischen Illustrator macht. Zum Unterschied von Taddeo aber, dessen Figuren leicht etwas schwer und steif werden, versteht es Agnolo, wenn es nötig ist, Bewegung in seine Volksmassen zu bringen. Mit sehr einfachen Mitteln weiß er lebhafte Abwechslung, Spannung, Bewegung und Handlung in seinen Kompositionen hervorzurufen. Er wendet dabei bisweilen eine stark abgekürzte Darstellungsweise an (wie z. B. wenn er den Kampf zwischen zwei Heerhaufen durch zwei turnierende Ritter darstellt), und es gelingt ihm hierdurch, die Handlung in schnellem Tempo vorwärts zu führen. Das Prinzip ist rein giottesk. Meistens kommen daneben jedoch große Zuschauerscharen vor, mehr oder weniger lose mit der Haupthandlung verbunden — eine Darstellungsmethode, die am meisten in Siena zur Entwicklung gekommen ist.

Seinen Platz in der Kunstgeschichte verdient daher Agnolo nicht als Monumentalmaler in giotteskem Sinne, denn trotz seines unbestreitbaren Erzählertalents ermangelt er monumentalen Dispositionsvermögens. Wie bei Andrea Buonaiutis größen Fresken, müssen wir auch bei Agnolo Gaddi einzelne Gruppen und Figuren aufsuchen, um seinen persönlichen Figurenstil gerecht einzuschätzen. Wir können da auch bei Agnolo ein bedeutendes Streben nach Individualisierung leicht konstatieren. Unter der Menge mehr schablonenmäßiger Gesichter begegnen uns bei ihm auch fesselnde Porträtfiguren und kühn charakterisierte Typen. Aber weder in der Charakterisierung, noch in der Figurenzeichnung erreicht er die Stärke und Allgemeingültigkeit, wie sie Giottos Kunst kennzeichnen. Agnolos Menschen sind sanft und milde, ihr Ausdruck ist träumerisch und ihre Bewegungen weich, bisweilen unbestimmt, ohne klaren Abschluß. Es braucht wohl kaum

wiederholt zu werden, daß solche Eigenschaften den Künstler in weit engere Verwandtschaft mit der sienesischen Stilrichtung als mit der giottesk-florentinischen bringen. Es liegt dabei in der Natur der Sache, daß wir den vorteilhaftesten und klarsten Eindruck von seiner persönlichen Ausdrucksweise aus kleinen, intimen Bildern erhalten können, in welchen die Komposition einfach, die Zeichnung der einzelnen Figuren die Hauptsache ist. Unseres Erachtens gibt es auch von Agnolo eine ganze Gruppe von Bildern, die einer relativ frühen Periode seiner Wirksamkeit angehören, obwohl sie bisher im allgemeinen nicht mit Agnolo in Zusammenhang gebracht worden sind. Folgende mögen als Beispiele angeführt werden:

Christi Geburt, kleines Predellastück im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin; die Krönung Mariä in der Londoner National-Galerie, die kleine „Mater misericordiae" in der florentinischen Akademie, ein dreiteiliges Bild ebendaselbst, die Stigmatisation des hl. Franziskus, Paulus' Bekehrung und Christi Geburt darstellend; aus den Uffizien Mariä Verkündigung, großes Bild in lichter Farbenstimmung, und Christi Kreuzigung, ein kleines buntes Bild, das bisher als eine Arbeit Spinello Aretinos galt; ein paar Bilder aus dem Museo Christiano könnten noch hinzugefügt werden — wie aus unserem Katalog auch hervorgeht.

In allen diesen Bildern tritt uns ein sanfter, lyrischer Künstler entgegen, ohne starken persönlichen Tonfall oder besondere Kraft in seiner Ausdrucksweise. Seine Formensprache ist weich abgerundet, die Zeichnung ist etwas schlaff und fließend, die Farbenstimmung hell, bisweilen bunt. Es ist eigentümlich, daß ein Maler mit dieser Anlage zum Intimen einer der beschäftigsten Freskodekorateure in Florenz werden konnte. Der Umstand deutet auf ein mangelhaftes Verständnis für wirklich monumentale Dekoration in giotteskem Sinne und auf einen Mangel an Künstlern, die den Fußspuren des Meisters gefolgt wären.

Am anziehendsten ist Agnolo in seinen Kompositionen mit wenigen Figuren in ruhigen Stellungen; er behandelt sie ornamental ohne besondere Rücksicht auf ihre objektive Realität. Man betrachte z. B. Werke wie Mariä Krönung in der National Gallery oder die Mater misericordiae in der Akademie zu Florenz. Hier begegnet uns ein weicher Linienrhythmus und milder Farbenklang derselben Art, wie in Andrea Buonaiutis Werken, obwohl der Nachklang von Simone Martini bei Agnolo nicht so deutlich ist, wie bei Andrea. Seine Persönlichkeit ist geschmeidiger und vielseitiger, er hat Stileinflüsse von verschiedenen Seiten her assimiliert und bringt es daher auch als Maler zu höchst ungleichwertigen Resultaten je nach der Art der Aufgabe und nach den Vorbildern, an die er sich anschließt. In seinen kleinen Bildern hat er im allgemeinen am ungestörtesten

den Sienesen folgen können (die kleine Mater misericordiae hat ja sein direktes Vorbild in Lippo Memmis bekanntem Gemälde im Dome zu Orvieto) und erreicht daher in ihnen auch seine glücklichsten künstlerischen Resultate.

*

Antonio Veneziano schließt sich in stilistischer Hinsicht eng an Agnolo an. Billi und Vasari führen ihn sogar unter Agnolos Schülern auf. Die Angabe ist kaum völlig exakt, da Antonio nicht so sehr viel jünger war als Agnolo; die Zusammenstellung weist aber jedenfalls nach der richtigen Seite hin, denn Antonio Veneziano hat zweifellos bedeutende Impulse von Agnolo Gaddi erhalten. Seine Ausdrucksweise ist mit der Agnolos eng verwandt. Unseres Erachtens ist es nicht unwahrscheinlich, daß er u. a. das Agnolo Gaddi zugeschriebene Bild in den Uffizien gemalt hat, welches Christus und Thomas darstellt (die Farbe sehr angegriffen). Hier treten uns Agnolos Stilprinzipien in etwas weiter entwickelter Form entgegen als in des Meisters eigenen Arbeiten: die Figurenzeichnung ist etwas voller, die Faltenbehandlung breiter, die Komposition sicherer. Das Bild verrät einen in den Traditionen des 14. Jahrhunderts sehr vorgeschrittenen Maler. Ist unsere Annahme richtig, so ist es klar, daß das fragliche Bild früher anzusetzen ist als Antonios Fresken im Campo Santo in Pisa, durch welche er seine eigentliche Berühmtheit gewonnen hat.

In den Fresken, die erst 1386—87 gemalt wurden, tritt Antonio als Erzähler von derselben Art hervor wie Andrea Buonaiuto und Agnolo Gaddi, obwohl mit etwas größerem realistischem Detailreichtum. Mehr als seine älteren Berufsgenossen sucht Antonio sich bewußt der Natur zu nähern. Er studiert mit ungewöhnlicher Sorgfalt sowohl lebende als tote Dinge; er individualisiert mehr als einer der vorhergehenden. Seine Kompositionsweise und Gruppenbildung sind auch freier, natürlicher und ungezwungener als bei den etwas älteren Zeitgenossen.

Die wichtigsten Impulse für dieses naturalistische Streben hatte er wahrscheinlich in Siena empfangen, wo er mindestens ein Jahr lang sich aufgehalten, denn die Mannigfaltigkeit der Natur wurde während des 14. Jahrhunderts von den Sienesen viel besser ausgebeutet, als von den Florentinern. Antonios naturalistische Neuerungen wären wohl kaum denkbar ohne die Lorenzetti als Vorgänger.

Da das Oeuvre dieses Meisters bis jetzt sehr spärlich geblieben ist, möchten wir noch nicht auf eine vollständigere Charakteristik seiner Ausdrucksweise eingehen; wir haben nur seine Stellung zu der florentinischen Kunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts andeuten wollen. Er ist ohne Zweifel einer von denen, die mit größtem

Erfolg sienesische Stilprinzipien nach Florenz überführt haben, nachdem er sie wirklich auf eine persönliche Weise sich assimiliert hatte. Seine Formensprache ist malerischer entwickelt als die Andrea Buofältiger und illusorischer als bei den älteren, aber prinzipiell gehört er derselben Richtung an, auch er gibt seinen Figuren keine plastischen Qualitäten, kein starkes Relief von Licht und Schatten. Die Schönheit von Antonios Figurenstil (in den Fresken) beruht hauptsächlich auf der feinfühligen malerischen Behandlung, der nuancierten Wiedergabe der Farbentöne der Haut und dem weichen Fall der Gewänder nach der Körperform. Die Zeichnung selbst ist oft plump, die Figuren sind schwach proportioniert mit großen Händen und Füßen und steif in der Bewegung.

Aber eben hinsichtlich der Formgebung gibt es kaum einen Künstler, der Giottino so nahe kommt wie Antonio. Besonders lehrreich in dieser Beziehung ist ein Vergleich zwischen Giottinos Sylvesterfresken und den Fragmenten von Antonio Venezianos Freskotabernakel (Kreuzabnahme) bei Torre degli Agli in der Nähe von Florenz, das sowohl aus historischen als stilkritischen Gründen allgemein Antonio Veneziano zugeschrieben wird. Der Vergleich ist geeignet, auf die überzeugendste Weise zu bestätigen, was wir bereits beobachtet haben, als es sich um Giovanni da Milano, Andrea Buonaiuto und Agnolo Gaddi handelte, daß nämlich eben jene Art von Formbehandlung, jene Art sienesischen Figurenstils, wie wir sie in Giottinos Werken (besonders seinen späteren Fresken) zu charakterisieren versucht haben, in Florenz um die Zeit 1360—1380 gewöhnlich war. Sie kehrt mehr oder weniger ausgesprochen in den Freskozyklen wieder, die von den bedeutendsten florentinischen Malern zu dieser Zeit ausgeführt worden sind; in ihr tritt sichtlich eine allgemeine Stilströmung zutage, eine Ausdrucksweise, die von den hervorragendsten Talenten in Florenz gepflegt wurde. Man hatte allmählich mehr und mehr sich von Giottos monumentalen Stilprinzipien und seiner plastischen Formensprache entfernt. Man war in den Bann der nuancenreichen, naturalistischen Kunst getreten, welche die Lorenzetti nach Florenz importiert hatten, und mit ihr war eine geschmeidige, malerische Formbehandlung gekommen, die leichter als Giottos strenge, skulpturelle Formensprache zu dekorativen und naturalistischen Ausdrücken sich biegen lassen konnte. Man strebte nicht mehr die kraftvollen Lapidarausdrücke an, sondern individuelle Mannigfaltigkeit und malerischen Nuancenreichtum.

Alle die Künstler, denen wir hier einige Aufmerksamkeit gewidmet, bilden Glieder in diesem Streben, das je nach dem Wechsel ihrer persönlichen Begabung verschiedene Färbung erhielt. Bei Giottino haben wir es vielleicht am reichsten und schönsten entwickelt gefunden. Er scheint derjenige gewesen zu sein, der der Inspirations-

quelle, den Lorenzetti, am nächsten gestanden hat, und seine persönliche Begabung ist tiefer als die der anderen.

Ohne auf einen weiteren Vergleich der Werke, die wir Giottino zugeschrieben, mit den Arbeiten der übrigen hier genannten Maler einzugehen, dürfte es also klar sein, welcher Stilgruppe und welcher Zeitperiode sie zuzuweisen sind. Der Künstler, den wir im Obigen Giottino genannt haben, scheint eine Zentralfigur in der Künstlergeneration zu sein, welche die florentinische Malerei der sechziger und siebziger Jahre des Trecento beherrschte. Seine Werke einer anderen Periode zuzuweisen, wäre ein Anachronismus, eine sinnlose Opposition gegen den großen allgemeinen Entwicklungsgang der florentinischen Trecentomalerei. Welchen Namen er auch getragen haben mag, so dürften wir doch zu einer richtigen und konkreten Vorstellung von seiner künstlerischen Persönlichkeit und seiner Stellung in der florentinischen Kunst des 14. Jahrhunderts gelangt sein.

VII.

Die Malerplastiker.

Der Vollständigkeit wegen sind hier vielleicht einige Worte über die andere Hauptrichtung innerhalb der florentinischen Trecentomalerei angebracht, die bis gegen das Ende der 60er Jahre neben der hervorragenden Malerschule, deren Ausdrucksweise unter entscheidendem sienesischem Einfluß stand, fortlebte. Wir haben bei der Charakterisierung der letztgenannten Schule, zu der wir auch Giottino rechnen dürften, obwohl er ihr florentinischster Repräsentant ist, beständig Gelegenheit gehabt, auf ihre milde malerische Ausdrucksweise, ihre weich abgerundete Formenbehandlung und den damit zusammenhängenden Mangel an plastischer Modellierung hinzuweisen. Das Imposante in Giottos Figurenstil beruht jedoch in nicht geringem Grade auf der plastischen Klarheit, womit er sowohl die Form und die Bewegungen der Figuren, als ihre Gewänder und Mantelfalten wiedergibt. Die Künstler, die diese Richtung vertreten, könnten daher im Gegensatz zu der sienesisch-malerischen Richtung Malerplastiker genannt werden; nur dürfen wir nicht mit diesem Ausdruck zuviel von dem energischen Realismus der großen Quattrocentisten verbinden.

Die hervorragendsten Repräsentanten dieser Richtung waren ohne Zweifel die Brüder Cione, vor allem Andrea, der ja auch als Bildhauer tätig war. Hierher sind aber auch die unmittelbaren Giottoschüler Taddeo Gaddi und Stefano, Giottinos Vater, zu rechnen, über welch' letzteren wir uns bereits oben geäußert haben, während Puccio Capanna und Bernardo Daddi mehr unter sienesischem Einfluß gestanden haben dürften. Es besteht indessen ein wesentlicher Unterschied zwischen den Brüdern Cione und den eigentlichen Giottoschülern Taddeo und Stefano, vor allem darin, daß, während die letzteren von dem Formenerbe ihres großen Lehrers zehrten und die am stärksten in die Augen fallenden Eigenschaften des Figurenstils Giottos nachzuahmen versuchten, Nardo und Andrea di Cione zu selbständiger Naturbeobachtung vordrangen, indem sie auf Grund eigener Wahrnehmungen die plastischen Formenwerte der Erscheinungen wieder-

gaben. Besonders für Taddeo gilt es, daß er niemals eine eigentliche Vorstellung von dem wirklichen Aussehen der menschlichen Figur oder von dem Faltenwurf eines Mantels gewann. Er konstruiert mit Hilfe der manieriertesten Eigentümlichkeiten aus Giottos Figurenzeichnung, aber auch dieses, das leichteste aller epigonenmäßigen Verfahren, trieb ihn in die Bahn des plastischen Figurenstils und machte ihn zu einem hochgeschätzten Künstler unter seinen Zeitgenossen.

Taddeo begriff nie das Wesentliche in Giottos dramatisch konzentrierter Kompositionsweise. Seine natürliche Begabung lag in ganz anderer Richtung; er wirkt am schwächsten, wenn er den Meister in seinem spezifischen Ausdrucksgebiet zu überbieten sucht, indem er seine Fresken mit immer gewaltigeren und zahlreicheren Figuren erfüllt. Der Mangel an Wahrheit und Würde in der Figurenzeichnung, die schlechte Raumgestaltung und das Unvermögen, eine figurenreiche Komposition monumental zusammenzuhalten, vernichtet beständig ein glückliches Resultat, wo immer Taddeo sich an Darstellungen in Giottos Art versucht. Er beherrschte nicht die geschlossene, dramatische Darstellungsweise, wohl aber besaß er das Vermögen, im Chronikenstil eine fortlaufende Legende aufzurollen, wo keine strenge Begrenzung der verschiedenen Momente und Konzentrierung der Handlung notwendig war. Ein ausgezeichnetes Beispiel für Taddeos Vermögen in letztgenannter Hinsicht bietet die Hioblegende im Campo Santo in Pisa, gewöhnlich Francesco da Volterra zugeschrieben.

Wo er von der eigentlichen Monumentalmalerei abweicht, ist er ein weit glücklicherer Künstler. Er kann eine Genreszene, wie Mariä Geburt, mit einem Hauch von Traulichkeit darstellen, und vor allem versteht er es, durch malerische Mittel seinen Landschaftsbildern Clairobscurestimmung zu verleihen. Die besten Beispiele für diese koloristische Lichtbehandlung bilden die beiden Fresken in der Cappella Baroncelli, welche die Engelsbotschaft an die Hirten und die heiligen drei Könige, den Stern anbetend, darstellen.

Es liegt, wie gesagt, in der Eigenschaft als Giottos Lieblingsschüler und Nachahmer, daß Taddeo zu den Malerplastikern gerechnet werden kann, nicht in einem individuellen Streben oder Talent. In gewissem Grade nimmt er ja eine vermittelnde Stellung zwischen Giotto und der Generation ein, die beim Tode des alten Meisters jung war, obwohl sein Stileinfluß eigentlich nur bei seinem Sohn Agnolo und bei Niccolò di Pietro Gerini, der in noch vergröberterer Form Taddeos Kompositionsprinzipien anwendet, verspürt werden kann. Bevor er (1366) starb, muß er übrigens reichlich Gelegenheit gehabt haben, zu bemerken, daß die Zeit über ihn hinweggeschritten war, und daß andere Ideale, als wie sie sein Meister aufgestellt hatte, nunmehr in Florenz galten.

* * *

Anders verhielt es sich mit Andrea Orcagna. Was er zur Entwicklung der florentinischen Trecentokunst beigetragen hat, war von weit positiverer Art. Seine künstlerische Ausdrucksweise ist in viel höherem Grade, als die Taddeos, eine individuelle Schöpfung; er ist der einzige Florentiner, der wirklich durch natürliche Begabung dazu geschaffen erscheint, die wesentlichen Grundprinzipien des Figurenstils Giottos weiterzuführen. Als er ein paar Jahre nach Taddeo (wahrscheinlich 1368) starb, hinterließ er ein Atelier mit mehreren unvollendeten Arbeiten, woselbst wenigstens ein begabter Künstler, der Bruder Jacopo, sein Werk zu vollenden versuchte.

Er war, wie gesagt, der Hauptrepräsentant der plastischen Richtung innerhalb der florentinischen Trecentomalerei, gegen welche die rein malerische Richtung, deren begabtester, wenn auch nicht typischster Vertreter Giottino war, in gewissem Grade eine Opposition darstellte. Obgleich die Zeit seiner Tätigkeit gegenüber der Giottinos ungefähr um ein Jahrzehnt zurückliegt, dürfte dennoch ein Versuch, Orcagnas Stil und Streben als Maler zu beleuchten, in diesem Zusammenhange nicht ohne Interesse sein. Zwei Hauptschwierigkeiten stellen sich einem solchen Versuch entgegen: die eine ist die, daß Orcagnas wichtigste authentische Fresken — die Chorgemälde in Sta. Maria Novella — von einer späteren Zeit dem Verderben preisgegeben worden sind; die zweite die, daß Orcagna in verschiedenen Perioden mit seinen beiden Brüdern, dem älteren, Nardo, und dem jüngeren, Jacopo, zusammengearbeitet hat, was natürlich eine klare Abgrenzung des individuellen Stils Andreas erschwert. Um eine Grundlage für die Charakteristik dieses Künstlers zu gewinnen, müssen wir daher auch den Arbeiten seiner Brüder unsere Aufmerksamkeit schenken.

* *
*

Das bekannte Altarbild in der Cappella Strozzi in Sta. Maria Novella trägt folgende Signatur: Anno Dñi MCCCLVII Andreas Cionis de Florentia Me Pinxit. — Es zerfällt nicht, wie die meisten Altarwerke aus jener Zeit, in eine Mittelpartie und Flügel. Die Hauptfigur, Christus, ist nicht isoliert, sondern durch symmetrische Linien mit den knienden Seitenfiguren Petrus und Thomas verbunden, so daß ein gleichseitiges Dreieck entsteht. Die stehenden Figuren wirken als Schlußpfeiler, das große Dreieck hervorhebend und begrenzend.

Der Figurenstil zeichnet sich durch ungewöhnliche Festigkeit und Kraft aus. Die Gestalten sind fast etwas untersetzt, mit großen Köpfen und wohlausgebildeten langen Händen und Füßen; ihre Bewegungen sind klar und maßvoll. Die Stellungen zeigen betonte Kontraste zwischen voller Front und Ganzprofil, nur die beiden Frauenfiguren weichen etwas von diesen Grundrichtungen ab. Durch diese fundamentale Einfachheit in der Aufstellung im Verein mit dem festen Auf-

bau gewinnt das Bild eine streng abgemessene, feierliche Wirkung. Will man dem Künstler Steifheit vorwerfen, so muß man doch zuerst sich klar machen, wie eng diese Eigenschaft mit der großzügigen, monumentalen Haltung des Werkes zusammenhängt. Übrigens herrscht hier ein koloristischer Glanz, der einen Gedanken an Leere und Steifheit kaum aufkommen läßt. Azurblau, Karmin, Orangegelb, Rotviolett, Hellblau, Grau und Schwarz, sowie kostbarstes Goldbrokat mischen sich zu einem tiefen und klangschönen Farbenspiel. Alle Stoffe sind mit äußerster Sorgfalt ausgeführt, direkt nach der Natur studiert und mit dem gesättigten reichen Farbenglanz wiedergegeben, wie ihn nur alte Stoffe des Mittelalters besitzen; besonders eindrucksvoll ist die Behandlung des Brokatmantels der hl. Katharina mit dem großen Palmetten- und Vogelmuster.

Indessen ist es bei den Gewändern etwas anderes, was uns noch mehr fesseln muß, als ihre Farbenschönheit: die Faltenbehandlung. Man lasse den Blick eine Weile ruhig die Drapierung der weiten Mäntel von Paulus oder Petrus untersuchen. Man lasse ihn alle die großen und kleinen Falten verfolgen, ihre Verästelungen und Verknüpfungen prüfen und, soweit das möglich, nicht ohne Kenntnis der Natur urteilen. Nach einer solchen Untersuchung dürfte jeder unbefangene Betrachter zugeben müssen, daß unser Meister hinsichtlich der schweren Kunst der Faltenbehandlung auf der Höhe des Besten steht, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Kein anderer Trecentomaler hat sich an einer gleichermaßen eindringenden und organisch motivierten Analyse der Mantelfalten versucht, wie Orcagna. Auch Giotto bleibt trotz seiner scharfen Naturbeobachtung und seines plastischen Gefühls bei bloßen Andeutungen hinsichtlich der Manteldrapierung stehen, und die späteren Trecentisten legen in der Regel mehr Gewicht auf die fließende Linie, den harmonischen Wohllaut des Faltenwurfs, als auf die scharf nuancierten Detailformen eines Mantels. Erst die großen Malerplastiker des 15. Jahrhunderts, Pollajuolo, Verrocchio, Lionardo, nehmen Andreas Bestrebungen auf diesem Gebiete wieder auf. Wahrscheinlich war es auch bei Andrea in nicht geringem Grade die Beschäftigung mit skulpturalen Aufgaben, die seinen Blick für die plastischen Qualitäten der Falten schärfte.

Die Typen sind ziemlich gleichförmig: langgestreckt, mit breiten Augen, gerader Nase, kleinem Mund und vollen Wangen; nur Petrus und Thomas Aquinus zeigen Abweichungen von dieser Gesichtsnorm. Ersterer hat ein sehr energisches, kräftig modelliertes Gesicht mit scharfer Nase und tief liegenden Augen. Letzterer ist einer jener bleichen, wohlbeleibten Dominikanerbrüder mit großer Adlernase und wollüstigem Mund, wie man sie bisweilen noch in Sta. Maria Novella sehen kann — wahrscheinlich das Porträt eines Zeitgenossen des Künstlers.

Von sonstigen Zuweisungen an Orcagna möchten wir in erster Linie Dr. Suidas Attribution des großen, schönen Madonnenbildes in der Galerie zu Budapest anerkennen.[1]) Der Typus der Madonna ist vollständig der gleiche, wie der der Maria in dem Altarwerke der Strozzikapelle, und der Knabe ist ein Bruder der kleinen Cherubine im selben Bilde.

In direktem Anschluß an dieses Gemälde ist ein anderes großes Madonnenbild zu nennen, das bisher zu den unbekannten Kunstschätzen in Florenz gezählt haben dürfte. Es befindet sich in der uralten kleinen Kirche S.S. Apostoli, über dem Altar am Ende des rechten Seitenschiffs. Das Bild ist nichts weniger als gut erhalten, fesselt den Blick aber doch durch seine großartige Silhouettenwirkung. Maria steht steif und hochaufgerichtet da, wie eine bemalte archaische Statue sich gegen den Goldgrund abhebend. Sie trägt einen glatt herabfallenden, blauen Mantel über karminrotem Gewande. Den drallen Knaben mit dem gewaltigen, kugelrunden Kopf hält sie auf ihrem linken Arm und führt die Hand behutsam dem erhobenen Arm des Kindes entgegen, genau wie im Budapester Bilde. Sowohl den Typus Marias, wie den des Knaben erkennen wir von diesem letztgenannten Bilde her wieder. — Erkennt man das eine als eine Arbeit Andrea Orcagnas an, so muß dies mit dem anderen aus denselben stilkritischen Gründen unbedingt auch geschehen, sofern man sich nur nicht durch die etwas unvorsichtigen Retouchen irreführen läßt, die das florentinische Bild hat über sich ergehen lassen müssen.

Von ungewöhnlichem Interesse ist die großartig-einfache Komposition des Bildes. Nur ausnahmsweise begegnen wir innerhalb der Trecentomalerei einer stehenden Madonna; auch während des 15. Jahrhunderts bleibt diese Darstellungsform selten, sie wird häufiger erst während der Hochrenaissance. Orcagna hat sie wahrscheinlich gewählt, geleitet durch sein Gefühl für das Feierliche und Imposante, seinen Blick für den tektonischen Bau der menschlichen Figur. — Auch in anderen Bildern aus Orcagnas Kreis werden wir eine stehende Ganzfigur als architektonisches Zentralmotiv finden. Schließlich beachte man die hohe und schmale Form des Bildes, abgeschlossen durch einen niedrigen Rundbogen — ganz wie bei der Budapester Madonna — und die einfache Umrahmung mit einer schmalen Leiste. Zu dieser Zeit waren die reichen gotischen Rahmenwerke und die Spitzbögen allgemein vorherrschend; um so deutlicher zeugen die Stilabweichungen des Künstlers von seiner selbständigen dekorativen Auffassung.

---

[1]) Vgl. Suida, Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts S. 16 und L' Arte. 1907. Fasc. III. Derselbe hat auch neulich ein kleines Stück mit einer Darstellung aus der Legende des hl. Domenikus im Kaiser-Friedrich Museum in Berlin Orcagna zugesprochen, eine Bestimmung, die wir auch annehmen möchten.

Dieselbe Bildform, verdreifacht, tritt uns in dem eigentümlichen großen Altartriptychon in der Cappella Bonsi bei der Badia in Florenz entgegen, das von Dr. Suida einem gewissen florentinischen „Alegretto Nuzi", einem angeblichen Schüler Orcagnas, zugewiesen worden ist, obwohl Cavalcaselle bereits mit vollem Recht das Bild als der Hauptsache nach von Orcagna selbst ausgeführt bezeichnet hat.[1])

Der Gegenstand des Bildes ist die Ausgießung des Heiligen Geistes. Die Figuren sind auf drei Felder verteilt, die durch Rundbögen abgeschlossen sind. In der Mitte knien sechs Apostel in einem Kreise, und mitten im Kreise auf einer Erhöhung kniet Maria, ganz en face, die Hände über der Brust gekreuzt. Sie ist steif und hieratisch wie eine Bildsäule; ihr Mantel fällt in senkrechten parallelen Linien vom Kopfe herab herunter auf den Boden. Zu beiden Seiten der Maria schweben zwei kleine Engel, und über ihrem Haupt senkt sich die Taube des Heiligen Geistes, von welcher goldene Strahlen ausgehen. Um diesen hohen dominierenden Mittelpfeiler herum bilden die am nächsten knienden Apostel gleichsam eine Schutzmauer, während die anderen auf den Flügeln schräge Linien nach der Hauptfigur hinauf bilden. Auf allen Häuptern steht die Feuerzunge des Heiligen Geistes.

Es läßt sich schwer denken, daß ein anderer Meister, als Orcagna selbst, diese konsequent aufgebaute, architektonische Komposition entworfen hätte; damit ist nicht gesagt, daß er allein das ganze Bild gemalt hat. Wahrscheinlich hat er bei der Ausführung Hilfe in Anspruch genommen; besonders die Flügel verraten eine schwächere Hand (vermutlich Jacopo di Cione).

Eine Prüfung der Typen kann diese Auffassung nur bestätigen. Die beiden mächtigen Apostel ganz hinten, Petrus und Johannes, weisen nahe Verwandtschaft mit den knienden Heiligen in dem Altarwerke der Strozzikapelle auf. Maria ist dasselbe Weib, wie es auch in den früheren Bildern von Orcagna die Rolle der heiligen Jungfrau ausgefüllt hat. Auf den Flügeln aber verspürt man eine deutliche Abmattung in der Typenbildung.

Die gleichen Beobachtungen kann man auch bei dem Studium der Manteldrapierung machen. Bei den knienden Aposteln im Mittelbilde, besonders bei den beiden vordersten, sind die Mäntel in klaren, plastischen Falten drapiert, mit jener bewundernswerten Sicherheit definiert, wie wir sie oben beschrieben haben. Die Behandlung steht in gleicher Höhe mit dem Besten, was wir bisher auf demselben Gebiete bei Orcagna beobachtet haben. Die ganze Meisterschaft des Künstlers ist aber hier schwerer zu erkennen, weil das Bild von der Zeit abgenutzt und mit Staub und Schmutz überzogen worden ist. Es leuchtet nicht mit dem tiefen Kolorit des Strozzi-Altarwerks, sondern

[1]) Vgl. Suida, op. cit. S. 44. und Cavalcaselle u. Crowe, Storia, Vol. II S. 149.

wirkt düster, dunkel und schwer. Die relativ geringere Qualität hinsichtlich der Drapierung, die auf den Flügeln verspürt werden kann, ist jedoch nicht so groß, daß sie nicht durch die Hand eines bei der Ausführung behilflichen Schülers erklärt würde.

In der National Gallery in London hängt unter Spinello Aretinos Namen (Nr. 581) eines der gediegensten und künstlerisch wertvollsten Altarwerke aus der besten Zeit der florentinischen Trecentokunst, die auf uns gekommen sind. Es stammt aus der Hospitalskirche Santi Giovanni e Niccolò, in der Nähe von Florenz, und gehörte dann der Lombardi-Baldi-Sammlung an.

Drei kraftvolle Männer in natürlicher Größe stehen nebeneinander unter drei gotischen Bögen. Der mittlere ist der Wüstenprophet, Johannes der Täufer, die zu beiden Seiten die Söhne des Zebedäus, Jakobus und Johannes der Evangelist. Sie stehen fast en face, keiner von ihnen führt eine eigentliche Bewegung aus; nur Johannes der Täufer zeigt in üblicher Weise mit der Hand, obwohl hier niemand vorhanden ist, auf den er zu zeigen hätte. Unter ihren groben Füßen liegt ein prachtvoller Brokatteppich mit Granaten- und Vogelmuster in rot und gold, und ihre Mäntel bilden einen leuchtenden Dreiklang von karminrot, himmelblau und hellgrün.

Die Stilverwandtschaft mit Andrea Orcagnas unzweifelhaften Bildern ist leicht wahrzunehmen. Wir erkennen die breite, kräftige Anlage der Gestalten wieder, ihren organischen Bau, die ruhige Würde ihrer Haltung. Die Faltenbehandlung ist mit der Sorgfalt und plastischen Klarheit ausgearbeitet, wie wir auf sie oben besonders acht gegeben haben; vor allem der Mantel Johannes des Evangelisten aus dickem, hellgrünem Stoff ist mit der gleichen absoluten Meisterschaft drapiert, wie der Mantel Petri auf dem Altarwerke der Strozzikapelle. Auch Hände und Füße zeigen denselben Charakter wie in Orcagnas Werken. Das Muster des Brokatteppichs kennen wir von dem Mantel der hl. Katharina her. — Die Typen gleichen wesentlich denen, die wir in Orcagnas oben beschriebenen Bildern beobachtet haben, obwohl die Köpfe etwas runder und kleiner im Verhältnis zu den Körpern erscheinen, als es früher der Fall gewesen ist. Möglicherweise gehört das Bild einer etwas früheren Periode an als die bisher erwähnten Altarwerke.

Wir können indes keinen Zweifel hegen, daß es von Andrea selbst gemalt worden ist, es verrät des großen Malerplastikers Hand in jedem Zoll der Faltenbehandlung. Es gibt überhaupt kein anderes zeitgenössisches florentinisches Gemälde außer dem Strozzi-Altarwerk, welches das gleiche qualitative Niveau erreicht. Soweit wir uns eine Vorstellung von den beiden anderen Brüdern — Nardo und Jacopo — bilden können, hat keiner von ihnen sich zu Andreas Meisterschaft auf dem Gebiete der plastischen Figurenkunst erhoben.

Von Interesse ist es auch, die typologische Verwandtschaft dieser Apostel mit verschiedenen Figuren in der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Cappella Strozzi zu beobachten. Die Fresken in dieser Kapelle sind ja in jüngster Zeit bisweilen (u. a. von Wickhoff und Suida[1]) wegen einer Äußerung bei Ghiberti dem Nardo zugeschrieben worden, unseres Erachtens ist man aber dabei zu weit gegangen. Nardo hat wahrscheinlich mit Andrea bei der Ausschmückung dieser Kapelle zusammengearbeitet; er hat die Hölle gemalt und ist wahrscheinlich bei der Ausführung des Paradieses behilflich gewesen. Er hat aber nicht das Zentralmotiv selbst, das Jüngste Gericht, gemalt, wenigstens nicht dessen obere Partie mit Christus und den Aposteln. Hier verrät sich die Meisterhand Orcagnas. Widmet man diesen Figuren ein näheres Studium, so findet man, daß sie in einem gewissen Grade sich von den Figuren im Paradiese unterscheiden. Sie erscheinen etwas massiver und breiter, ihre Gesichter sind größer und mehr in die Länge gezogen als die der paradiesischen Heiligen. Sie nähern sich mehr dem großen, langgestreckten Heiligentypus, den wir in Andrea Orcagnas Altarwerk in der Strozzikapelle beobachtet haben. Vergleicht man die kniende, weißgekleidete Maria mit der himmlischen Jungfrau in dem Strozzi-Bilde, so frappiert uns eine noch ausgesprochenere Ähnlichkeit: es ist dieselbe Figur, nur verschieden gekleidet und in verschiedener Stellung. Das gleiche gilt von Johannes dem Täufer: er ist in beiden Fällen ein passionierter Schwärmer mit einem schmalen Antlitz, eingerahmt von langen, schwarzen Locken, mit großer, gebogener Nase und einem düsteren Ausdruck in den tiefen Augen. Die Faltenbehandlung in den Mänteln der sitzenden Männer zeigt die breite, plastische Drapierungskunst, wie wir sie in eigenhändigen Arbeiten Orcagnas erwarten dürfen. Die Formen- und Berührungswerte der Gestalten könnten kaum höher entwickelt sein. Alle diese Apostel gehören einer Menschenrasse an, die Respekt und Ehrfurcht einflößen muß, weil sie eine stärkere und einheitlichere Lebensform besitzt, als die, an welche wir uns gewöhnt haben.

Von Andrea Orcagnas eigenhändigen Arbeiten könnten weiterhin zwei stattliche Heiligenfiguren angeführt werden, Petrus und Johannes der Täufer, in der Jarves Collection der Yale University in New Haven (Mass. U. S. A.). Sie zeichnen sich durch ähnliche plastische Qualitäten und leuchtende Farben aus, wie wir sie in Orcagnas Werken beobachtet haben; besonders nahe schließen sie sich dem Dreifigurenbild in London an. Ihre ausgezeichnete Erhaltung macht sie zu besonders wertvollen Beiträgen zu Andreas ziemlich beschränktem Oeuvre. Von Bildern, die sonst noch Orcagna in öffentlichen Samm-

[1]) Vgl. Wickhoff, Die Zeit des Guido da Siena. Mitteil. des Instituts für Österr. Geschichtsforschung. Band X. S. 270, und darnach Suida, op. cit. S. 18.

lungen zugeschrieben werden, kennen wir keines, dessen künstlerische Eigenschaften dieser Benennung entsprächen.

Die angeführten Beispiele dürften auch bereits eine hinreichende Grundlage bilden, um Andrea an die Spitze der plastischen Richtung innerhalb der florentinischen Trecentomalerei um die Mitte des Jahrhunderts zu stellen. Sie lassen ihn als einen der selbständigsten und zielbewußtesten aller florentinischen Trecentomaler hervortreten, einen Meister, dessen künstlerisches Verantwortlichkeitsgefühl es ihm niemals erlaubte, in leere Routine und Schablonenmäßigkeit zu verfallen, wie das bei so vielen seiner Zeitgenossen der Fall war. Außerdem war er die erste Künstlerpersönlichkeit jener vielseitigen Art, wie sie später während der eigentlichen Renaissance gewöhnlich wurde. Er ist der einzige Trecentist, von dem wir mit Sicherheit sagen können, daß er ein ebenso hervorragender Architekt und Bildhauer wie Maler gewesen ist. Die Ausbildung, die er als Baumeister und Bildhauer erlangt hat, läßt sich, wie wir gesehen, auch in seinen gemalten Werken verspüren, und es darf mit Recht betont werden, daß hierin einer der Gründe dafür liegt, daß er eine führende Stellung innerhalb der von sienesischen Einflüssen wenig berührten, spezifisch florentinischen Malerschule einnimmt.

Natürlich baut auch Orcagna auf der Grundlage von Giottos mächtiger Kunst, aber er tut es nicht unter dem Zwange eines hemmenden Bannes, wie ihn der Meister auf seine nächsten Schüler ausgeübt hat, sondern mit klarem Blick für die wesentlichen Verdienste und die mangelhaften Einzelheiten in der Kunst des Meisters. Aber er hat keine dramatische Begabung und nimmt daher nie jene Führerstellung innerhalb der Monumentalmalerei ein, zu der sein großartiger Figurenstil ihn hätte berechtigen können. In dieser Hinsicht wird er nicht nur von einem Teil der unmittelbaren Schüler Giottos, sondern auch von den besten der unter sienesischem Einfluß stehenden Maler aus Giottinos Kreis übertroffen. Die architektonisch aufgebauten Altarwerke oder die Bilder mit einzelnen Heiligenfiguren sind es, in denen Orcagna am deutlichsten seine ungewöhnlichen individuellen Verdienste an den Tag legt. Das Altarwerk in der Strozzikapelle und das Dreifigurenbild in London bilden die besten Beispiele hierfür. Zugleich zeigen diese beiden Gemälde, welch hoch entwickelten Farbensinn Orcagna hatte.

* *
*

Wir haben oben bereits mehrere Male Gelegenheit gehabt, die Namen N a r d o und J a c o p o d i C i o n e im Zusammenhang mit Andreas Gemälden zu erwähnen. Besonders wurde betont, daß Nardo wahrscheinlich in recht großer Ausdehnung bei den Arbeiten in der Cappella Strozzi mitgeholfen hat. Es empfiehlt sich daher, von den Figuren-

gruppen in dieser Kapelle, welche nicht mit Wahrscheinlichkeit Andrea zugeschrieben werden können, auszugehen, wenn wir eine Auffassung von Nardos Stil zu gewinnen suchen. Wir sind hierzu um so mehr berechtigt, als eine ganze Gruppe von Bildern existiert, die in nahem Verwandtschaftsverhältnis zu Andreas Arbeiten stehen, aber ihr qualitatives Niveau hinsichtlich plastischer Faltenbehandlung und massiven Figurenstils nicht erreichen. Da sie sich mit den weicheren Partien in den Strozzifresken stilkritisch wohl vereinigen lassen, liegt es nahe, diese Bildergruppe als Nardos Oeuvre anzusprechen.

Zunächst sei da eine Darstellung der Krönung Mariä in der Jonides Collection im Victoria and Albert Museum in London genannt. Sie ist in der kunstgeschichtlichen Literatur wohlbekannt, denn sie ist von mehreren Forschern (Schubring, Vitzthum, Suida) unter Bernardo Daddis Arbeiten aufgeführt worden.[1]) Wie diese eigentümliche Attribution entstanden, ist schwer zu begreifen, denn der orcagneske Stilcharakter des Bildes scheint uns augenfällig. Um alle Zweifel zu zerstreuen, findet sich auch hier der wohlbekannte Brokatteppich mit dem Palmetten- und Vogelmuster.

Christus sitzt in azurblauem Mantel und drückt mit beiden Händen die kegelförmige Krone auf das Haupt der in schneeweiß gekleideten Himmelskönigin. Entsprechende Figurentypen lassen sich leicht in dem Paradiesfresko auffinden; wir weisen im besonderen auf die seligen Jungfrauen rechts in der großen Komposition hin. Indem wir aber orcagneske Stilzüge in der Figurenzeichnung und den Typen konstatieren, können wir gleichzeitig nicht umhin, die geringere Qualität des Werkes gegenüber den Arbeiten von Orcagna, die wir bisher geprüft haben, zu bemerken. Sie tritt sowohl in der Formgebung als in der Faltenbehandlung hervor: hier fehlt etwas von der kräftigen Struktur und nicht wenig von der plastischen Schärfe und Klarheit in der Drapierung, auf die wir besonders bei Orcagna hingewiesen haben. Der Maler hat es nicht vermocht, das Großartige und Gedrungene in dem gleichen Grade wie Andrea zu geben.

Unter Spinello Aretinos Namen finden sich in der alten Pinakothek in München zwei große Flügelbilder, deren jedes fünf Heilige darstellt. Sie sind beträchtlich abgerieben und mit absolut fremden, sehr entstellten Predellabildern versehen, erlauben aber doch eine genaue stilistische Prüfung.

Der rechte Flügel zeigt Johannes den Täufer, Romualdus, Giovanni Gualberto, Paulus und einen Prinzen (Leonardus?); auf dem anderen Flügel stehen Petrus, Benediktus, Julianus, sowie ein Bischof und ein Jüngling, die wegen des Fehlens von Attributen nicht mit Sicherheit bestimmt werden können. Sie stehen auf einem Brokat-

[1]) Vgl. Vitzthum, Bernardo Daddi, S. 11 und Suidas Artikel im Repertorium XXVII.

teppich in Grün und Gold mit einer Art Sternmuster. Die Farbenstimmung, die schon ursprünglich hell und lebhaft war, hat infolge der Restaurierung einen noch grelleren Charakter angenommen; auch die Falten dürften hierdurch bis zu einem gewissen Grade verändert worden sein und nunmehr schärfer, als ursprünglich, erscheinen. Sie sind zwar gut und organisch disponiert, aber nicht mit der Breite und Sicherheit gegeben, wie bei Orcagna. Die Figuren sind wohlproportioniert, von guten Formenwerten, aber nicht großartig.

Die Typen, besonders die der alten Männer — Petrus, Benediktus und Romualdus — dürfte ein aufmerksamer Beobachter von den Paradiesfresken her wiedererkennen. Dort kommen genau dieselben Männer vor, nur besser erhalten, inniger im Ausdruck. Doch kann es wohl sein, daß die Münchener Bilder auch in letztgenannter Hinsicht einen vorteilhafteren Eindruck gemacht haben, bevor die Menschen sich an ihnen vergingen.

Zu derselben Gruppe, wie die zuletzt beschriebenen Bilder, gehören ferner zwei große Altarwerke in Florenz. Das eine, Eigentum der Akademie, stellt in der Mitte die Heilige Dreieinigkeit dar, auf den Flügeln S. Romualdus und S. Andreas[1]) und in der Predella vier Szenen aus S. Romualdus' Leben. Das andere, ein Madonnentriptychon mit Gregorius und Hiob auf den Flügeln und Darstellungen aus Hiobs Legende in den drei Predellabildern, hängt in der Sakristei von Sta. Croce. — Die beiden Altarwerke sind von Suida dem oben erwähnten „Alegretto Nuzi" zugewiesen worden.[2])

Der Raum erlaubt hier keine eingehende Beschreibung dieser Bilder, obwohl es hinsichtlich der interessanten Predellastücke besonders verlockend sein könnte. Wir müssen uns darauf beschränken, auf die wesentlichen Übereinstimmungen mit sonstigen Werken in dieser Gruppe hinzuweisen.

Das Mittelstück des Akademie-Triptychons enthält, wie gesagt, eine Darstellung der Heiligen Dreieinigkeit. Gott Vater (dargestellt wie ein junger Christus) sitzt auf einer Bank mit dem Gekreuzigten vor sich; über Christi Haupt schwebt die weiße Taube. Vergleicht man Gott Vater mit Christus in dem Krönungsbilde der Jonides Collection, so kann man ohne große Schwierigkeit konstatieren, daß es die gleiche Figur ist, in dem einen Falle en face gewendet, das andere Mal im Profil. Ihre Mäntel in gedämpftem Azurblau sind nach dem gleichen System drapiert, und ihre Hände sind in beiden Bildern gleich wohl-

[1]) Die Figur ist mit dem Namen Andreas versehen, ist aber wohl ursprünglich als Johannes der Evangelist gemeint.

[2]) Vgl. Suida, Florentinische Maler u. s. w. S. 44. Diese merkwürdige Hypothese wurde offiziell in den Florentiner Galerien angenommen, aber nach ein paar Monaten wieder aufgegeben (!). Es ist uns ein Vergnügen, zu notieren, daß Prof. Venturi gegen dieselbe opponiert. Vgl. Storia dell' Arte italiana, V, S. 759.

geformt. Die Bank, auf welcher Gott Vater sitzt, ist mit dem wohlbekannten Teppich mit einem Muster von Vögeln und Blättern in gold auf rotem Grund bedeckt. Offenbar ist er ein Ausstattungsstück des Ateliers gewesen, dem stets der Ehrenplatz im mittleren Bilde zugewiesen wurde, während der Fußboden in den Flügelbildern mit einem einfacheren Brokatteppich in Sternmuster bedeckt wurde, wie wir ihn bereits in den Münchener Bildern gesehen und nun wieder Gelegenheit haben, in den beiden hier fraglichen Triptychen zu beobachten.

Auch zu den Figuren auf den Flügeln finden sich direkt verwandte in München: Romualdus entspricht dem Benediktus in München, Andreas (Johannes?) dem Paulus. Die Typen sind dermaßen ähnlich, daß sie überhaupt kopiert sein könnten; besonders Andreas' und Paulus' runde Köpfe mit der breiten, gerunzelten Stirn und der kurzen Nase bilden ein Charakteristikum für den Künstler, das selten in seinen Werken fehlt. Die Faltenbehandlung in den Mänteln der Heiligen zeichnet sich durch dieselbe, etwas steife Präzision aus, wie in den Flügelbildern in München, obwohl die Falten weniger scharf sind, die Farbenwirkung weniger grell, alles eine Folge davon, daß das Bild besser erhalten ist. In den kleinen Predellastücken werden wir vor allem durch die weite Raumwirkung gefesselt, die im Verein mit einer seltenen Würde bei den kleinen Figuren einen feierlich stimmungsvollen Eindruck hervorruft. Wer im einzelnen diese kleinen Szenen aus Romualdus' Leben prüfen will, wird finden, daß sie Landschaftsbilder enthalten, die während des 14. Jahrhunderts nie übertroffen worden sind.

Das Bild ist 1365 datiert, also aus Nardos Todesjahr oder dem Jahre zuvor.

Das andere obenerwähnte Triptychon (jetzt in der Sakristei von Sta. Croce) trägt die gleiche Jahreszahl, eine recht bemerkenswerte Tatsache, die darauf hindeutet, daß man kurz vor (oder kurz nach) Nardos Tode sich in der Bottega der Brüder Cione besondere Mühe gab, Bestellungen zu vollenden, die vielleicht lange liegen geblieben waren. Die Vermutung liegt übrigens nahe, daß der jüngste Bruder, Jacopo, bei der Vollendung dieser letzten Aufträge hat behilflich sein müssen. Die Heiligen in dem Madonnentriptychon in St. Croce — Gregorius und Hiob — können möglicherweise als Stütze für diese Vermutung herangezogen werden, sie sind etwas steifer und hölzerner als in Nardos früheren Werken.

Dagegen sind die Madonna selbst und der Knabe ungewöhnlich liebenswürdige Figuren. Maria sitzt auf einer ganz ähnlichen Bank, ohne Rückenstütze, wie Gott Vater in dem oben beschriebenen Bild (auf die Identität des Brokatteppichs wurde bereits hingewiesen). Mit beiden Händen hält sie den Knaben, der auf ihrem linken Arm sitzt,

den Kopf ihm entgegengeneigt, während der Kleine lächelnd den Hals der Mutter umschlingt. Es liegt eine frische Natürlichkeit über diesem lachenden Bambino, der bereits zu groß für sein Hemdchen geworden ist. Er ist kindlicher als die meisten Knaben in der Trecentokunst, wo das Christuskind oft das Aussehen greisenhafter kleiner Figuren erhält. — Marias kurzen und vollen Gesichtstypus mit den breiten Augen und dem kleinen Munde können wir in vielen Wiederholungen in den Fresken in der Cappella Strozzi sehen.

Von Malereien, die aus stilkritischen Gründen der hier fraglichen Gruppe zugewiesen werden können, seien ferner die stark mitgenommenen Fresken im ersten Klostergange bei Sta. Maria Novella (gleich links von der Treppe, die von der Kirche herabführt) erwähnt, welche Szenen aus Marias und ihrer Eltern Geschichte darstellen: die Botschaft des Engels an Joachim, die Begegnung Annas und Joachims, Mariä Geburt und Tempelgang, sowie ein paar stattliche Heilige, sind noch deutlich sichtbar. Mit um so größerer Befriedigung erwähnen wir in diesem Zusammenhang diese Fresken, als sie bereits von einem anderen Forscher Nardo zugewiesen worden sind, obwohl er sie nicht mit den oben beschriebenen Arbeiten zusammengestellt hat.[1])

Da das gleiche Resultat auf verschiedenen Wegen erreicht wird, so wird zweifellos dadurch seine Wahrscheinlichkeit in hohem Grade vermehrt. Wir sind den stilkritischen Weg gewandelt, ohne uns dabei auf die Aussprüche von Ghiberti oder eines anderen Schriftstellers zu stützen, und es ist uns dabei gelungen, verschiedene Bilder mit denselben individuellen Stileigentümlichkeiten zusammenzustellen. Ihr enger Anschluß an Andrea Orcagnas Werke wurde durch einen Teil der Fresken in der Strozzikapelle und durch das Triptychon in der National Gallery vermittelt. Es gibt überhaupt keine individuelle Gruppe von Arbeiten — kein Künstlerœuvre —, das Orcagna näher steht; schon hierin liegt ein logischer Grund dafür, alle diese Bilder Andrea Orcagnas ungefähr gleichaltrigem Bruder und Gehilfen Nardo di Cione zuzuschreiben.

Dieser Künstler erreichte ja nie, wie die eben durchgegangenen Werke zur Genüge darlegen, Andreas monumentalen, streng plastischen Figurenstil; er ist aber in anderer Hinsicht ein fortgeschrittnerer, modernerer Meister. Er besitzt eine poetische Begabung, von der wir bei dem großen Denker und Realisten Andrea keinen Hauch verspürt haben.

Am lehrreichsten in dieser Hinsicht sind die kleinen Predellastücke unter seinen großen Altarwerken. Unter dem Akademie-Triptychon werden Szenen aus S. Romualdus' Geschichte, unter dem Madonnentriptychon in Sta. Croce drei einzelne Momente aus Hiobs Legende dargestellt. Die Darstellungen sind mit wenigen Ausnahmen

[1]) Vgl. Suida, op. cit. S. 21.

in düstere Berglandschaften verlegt, die in stimmungsvoller Weise sich gegen den Goldgrund des Himmels absetzen. Einige Zypressen oder Orangenbäume, in verschiedenen Abständen vom Hintergrunde aus placiert, tragen dazu bei, den Eindruck der Weite und Tiefe zu erhöhen. Gegen die dunkle Folie der Felsen heben sich die kleinen weißgekleideten Mönche in kräftigem Relief ab. Die stille Würde, die über ihnen ruht, scheint in einer ganz besonderen Harmonie mit der tiefen, gedämpften Stimmung der Landschaft zu stehen. — Es dürfte keinen florentinischen Künstler vor Lorenzo Monaco geben, der in demselben Maße, wie Nardo, es verstanden hat, Landschaft und Figuren zu einem harmonischen Akkord zu verschmelzen, keinen, der Landschaften mit so viel Luft und Weite hätte malen können. Nardo erreicht in diesen intimen Landschaftsschilderungen eine bessere Raumwirkung, als alle übrigen Trecentomaler, Vorläufer und Nachfolger.

Er ist demnach in eigentlichem Sinne ein weiter vorgeschrittener Maler als Andrea; er versteht es, modernere malerische Resultate, nüancenreichere Stimmungsausdrücke und feierlichere Raumwirkung zu erreichen, aber seine Formgebung zeichnet sich nicht durch die plastische Klarheit und Kraft aus, welche Andreas beste Arbeiten auf einen besonderen Ehrenplatz innerhalb der florentinischen Trecentokunst stellen.

* * *

Von Jacopo di Cione, dem jüngsten Bruder, kennen wir, wie gesagt, eine partielle Arbeit, das Matthäusbild aus Or San Michele, nunmehr in den Uffizien, das er nach Andrea Orcagnas Tode im Jahre 1368 vollendete.[1]) Wahrscheinlich war das Bild, als Jacopo es übernahm, wenigstens der Hauptsache nach komponiert. Es ist nach denselben großartigen architektonischen Prinzipien aufgebaut, wie wir sie früher in Andreas Bildern beobachtet haben.

Kräftig in geraden, einheitlichen Linien geformt, steht der gewaltige Apostel ganz en face mit dem aufgeschlagenen Evangelium in der einen Hand und einer Schreibfeder in der anderen. Er füllt das hohe und schmale Mittelbild aus, er beherrscht das ganze gewaltige Triptychon durch seine strenge Linienwirkung. Der Mantel liegt in straffen Diagonalfalten, die auf beiden Seiten sich in scharfen Ecken brechen, so daß die Figurenkontur einen scharfen, stacheligen Eindruck macht. Orcagna hat wahrscheinlich die Figur gezeichnet und die großen einheitlichen Linien für die Manteldrapierung angelegt: als Jacopo dann das Ganze in Farbe kleiden sollte, hat er nicht verstan-

---

[1]) Vgl. Cavalcaselle u. Crowe, Storia. Vol. II. S. 147. Milanesi wollte dieses Bild identisch mit einem für Ospedale di San Matteo 1415 bei Mariotto di Nardo bestelltes Altarwerk halten. Das ist aus stilistischen Gründen unmöglich, aber es ist zu bemerken, daß die Predella unter diesem Bilde wirklich von Mariotto di Nardo herrührt.

den, auch nur im mindesten das harte Skelett der Zeichnung abzurunden und auszufüllen. Die Gestalt ist auf diese Weise das ausgeprägteste Beispiel für jenen archaisch strengen, skulpturalen Figurenstil geworden, wie wir ihn früher in Andreas eigenen Werken, nur umgeschmolzen in eine mehr malerische Form, wahrgenommen haben.

Auf den Seitenbildern werden vier Szenen aus der Legende des Matthäus dargestellt, je zwei übereinander. Rechts: der Apostel die Drachen der Zauberer zähmend und seine Berufung vom Wechslertische durch Christus; links: die Auferweckung des Königssohns und das Martyrium des Apostels vor dem Altar. Die kleinen Bilder sind klar und übersichtlich komponiert, aber ohne eine solche Raumwirkung wie in Nardos Predellabildern. Sie haben keinen höheren dekorativen Wert, besonders da die Figuren etwas schlaff und plump sind, ohne Energie und Würde in ihren Bewegungen. Wahrscheinlich hat Jacopo auf eigene Faust diese kleinen Szenen ausarbeiten dürfen; sie können für die stilkritische Analyse eine Brücke hinüber zu den eigenen Arbeiten des Künstlers bilden, zu denen, die er ohne die Hilfe eines der Brüder ausführte.

Nicht ohne Bedenken führen wir unter Jacopos Arbeiten ein großes Altartriptychon auf, das bereits von anderen Forschern (Cavalcaselle, Suida) mit den Brüdern Cione in Zusammenhang gebracht worden ist. Es hängt in der Sakristei von Sta. Croce und stellt S. Giovanni Gualberto in trono und vier Szenen aus seinem Leben dar. Besonders der Figurenstil in diesen kleinen Szenen weist große Ähnlichkeiten mit der Figurenzeichnung und Kompositionsweise in den vier eben beschriebenen Darstellungen aus Matthäus' Leben auf, wenn auch die Modellierung etwas voller und runder ist. Die Zentralfigur, S. Giovanni Gualberto, ist dagegen sehr verschieden von S. Matthäus. Er ist nicht mit geraden, scharf gebrochenen Linien gezeichnet, er ist überhaupt keine archaistische Gestalt von derselben Art, wie Matthäus. Sein dicker, grauer Mantel ist beutelig und fällt in wenig betonten, losen Falten herab. Die Behandlung ist weicher, malerischer als im Matthäusbilde, man spürt hier wenig von Andreas plastischer Modellierungskunst. Es ist daher wahrscheinlich, daß, wenn Jacopo, wie wir vermuten, dieses Bild ausgeführt hat, er es unter dem Einfluß von Nardo tat, nicht unter Anleitung Andreas; ja, die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß das Bild ursprünglich von Nardo angelegt und von Jacopo nur vollendet worden ist.[1]) Jedenfalls dürfte es aus etwas früherer Zeit als das Matthäusbild stammen.

Auf manchen wird bei der Prüfung dieses Bildes der ungewöhnliche Typus S. Giovanni Gualbertos mit der langen, gebogenen Nase, der so vollständig verschieden ist von dem eckigen, kurzgeschnittenen

[1]) Der enge Zusammenhang des Bildes mit Nardos Kunst ist besonders von Suida betont worden. Vgl. op. cit. S. 26.

Gesicht des S. Matthäus, besonderen Eindruck machen. Eine ähnliche Zeichnung der Nase kehrt indessen in etwas gemilderter Form in einem Madonnenbilde wieder, das wir mit größerer Sicherheit Jacopo zuweisen können. Das Bild gehört Mr. C. Ricketts in London.

Maria sitzt mit dem ganz nackten, plump gezeichneten Knaben auf ihrer linken Hand und legt ihre Rechte dem Kleinen auf die Brust in derselben behutsamen Weise, wie wir es bereits in Andreas Madonnenbildern beobachtet haben. Ihr blauer Mantel (über karminrotem Gewande) wird prächtig durch den uns wohlbekannten Brokatteppich mit dem Vogel- und Palmettenmuster in gold und rot hervorgehoben. Er deckt hier den ganzen Hintergrund. Die Engel, die zu Marias Füßen knien, Mandoline und Zither spielend, sind steif wie Puppen, und ihre Mäntel sind in scharfen Falten, ganz wie bei den Figuren im Matthäusbilde, drapiert. Der ganze Stilcharakter des Bildes ist rein orcagnesk, seine relative Steifheit und Plumpheit zeugen aber deutlich davon, daß Andreas etwas träger Bruder und Schüler der Meister gewesen.

Ein besonders feines Beispiel von Jacopos künstlerischem Können während seiner besten Periode, die wahrscheinlich noch in Andreas Lebenszeit fällt, ist das kleine Bild in der National Gallery, das die Kreuzigung unter einem schönen gotischen Baldachin darstellt. Es ist Spinello Aretino zugeschrieben (Nr. 1468), hat aber nichts mit seiner Kunst gemein. Ein Vergleich mit den kleinen Szenen aus dem Leben des S. Matthäus dürfte bei diesem Bilde Jacopos Urheberschaft bestätigen. Die Steifheit der gedrechselten Figuren, die scharfen Brechungen der Mantelfalten, die Gesichtstypen und die kleinen ungegliederten Hände sind für ihn sehr charakteristisch, aber alles ist ungewöhnlich zierlich und sorgfältig ausgeführt. Jacopo hat hier einen schönen Beweis für seine gute Schulung geliefert, aber es scheint, als hätte er der Überwachung durch einen der älteren Brüder bedurft, um etwas Wertvolles zu leisten. — Die vier Heiligengestalten, die in größerem Maßstab zu beiden Seiten der Kreuzigungskomposition gemalt sind, dürfen als die würdigsten Beispiele von Jacopos künstlerischem Können bezeichnet werden, und das Medaillonbild der Madonna mit dem Kinde mitten in der Predella ist feiner empfunden, als wir es bei Jacopo erwartet hätten.

Andere Werke von Jacopo verraten noch deutlicher sein Vasallenverhältnis zu den älteren Brüdern. Erwähnt seien von ihnen die vier stattlichen Kirchenväter (v. J. 1363), die nun ihre Plätze zu beiden Seiten einer späteren Madonna auf dem Hochaltar in Sta. Croce erhalten haben. Zu Andreas Lebzeiten ausgeführt, besitzen sie noch viel von der plastischen Monumentalität in Haltung und Form, welche den Adelsstempel der orcagnesken Kunst ausmacht, obwohl sie hier verdünnt und veräußerlicht hervortritt. Mit den Jahren erstarrt sie schließ-

lich zur Schablone, während Jacopo mehr und mehr von dem lebendigen Geiste der strengen künstlerischen Prinzipien vergißt, die in Orcagnas Atelier herrschten. Als bezeichnendes Beispiel kann das große Altarbild angeführt werden, das aus der Galleria San Giorgio neulich in den Besitz von Mrs. Gardner in Boston übergegangen ist. Der alte, bärtige Antonius thront hier in schwarzer Mönchskutte gegen den Hintergrund einer reichen Goldbrokatdecke, die von zwei Engeln gehalten wird, während zwei andere kniende Engel Mandoline und Zither zu Füßen des Heiligen spielen.

Eine andere bedeutende Arbeit von Jacopo, wahrscheinlich aus späteren Jahren, ist das große Altarwerk in der National Gallery, das Christi Taufe mit den Apostelfürsten als Flügelfiguren, sowie Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers in der Predella darstellt. Dieses steife, aber farbenschöne Bild wird in der Galerie „Taddeo Gaddis Schule" zugewiesen, und wir haben früher Anlaß gefunden, es für Niccolò di Pietro Gerini in Anspruch zu nehmen.[1]) Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß besonders die Mittelgruppe des Bildes in intimer stilistischer Verwandtschaft mit Gerinis authentischen Arbeiten steht, andererseits aber beweisen die beiden kräftigen Apostel, Petrus und Paulus, daß der Meister des Werkes ein Orcagnaschüler gewesen ist. Sie sind in lange Mäntel drapiert, die ähnliche scharfe, wohlgezeichnete, skulpturale Falten bilden, wie wir sie im Matthäusbilde beobachtet haben, und unter beider Füßen ist der wohlbekannte Brokatstoff mit dem Palmetten- und Vogelmuster als Teppich ausgebreitet. Die Hauptfiguren, der nackte Christus und der taufende Johannes, sind äußerst dürre und hölzerne Gestalten. Sowohl die komplizierte Bewegung bei dem Täufer, der mit genauer Not mit der Hand über Christi Haupt hinaufreicht, die Schale vollständig umkehrend, als auch der nackte Menschenkörper sind allzu schwere Probleme für unseren Künstler gewesen; aber schon die Tatsache, daß er sie in Angriff genommen, beweist ein gewisses künstlerisches Selbstvertrauen. Wie erwähnt, deuten indessen verschiedene Stilelemente, vor allem Christi Typus, auf intime Beziehung zu Niccolò di Pietro Gerinis Kunst. Unseres Erachtens lassen sich auch andere Gründe für Jacopo di Ciones Abhängigkeit von Niccolò di Pietro Gerini beibringen.

Es ist dokumentarisch festgestellt worden, daß das bekannte, aus der „Zecca vecchia" stammende Krönungsbild in den Uffizien, das u. a. die zehn Schutzheiligen von Florenz darstellt, bei Niccolò di Pietro Gerini bestellt wurde, der es mit Unterstützung eines Maestro

---

[1]) Vgl. L'Arte, 1904, Fasc. IX—X. Auf der Rückseite des Bildes soll eine halb zerstörte Inschrift sich befinden, aus welcher hervorgeht, daß es 1387 für Filippo Neroni gemalt wurde. Es befand sich früher in Sasso di Camaldoli in Casentino und kam dann in die Lombardi-Baldi Sammlung.

Simone begann, daß es aber im Jahre 1373 von einem „Jacopo di Cino“ vollendet wurde.[1])

Unseres Bedünkens ist dieser Name nur eine Verschreibung für Jacopo di Cione, denn der ganze Stilcharakter des Bildes weist auf die Mitwirkung dieses Künstlers hin. Die knienden vordersten Heiligen, wie auch die beiden stehenden Johannesfiguren, zeigen rein orcagneske Typen, und die Faltenbehandlung ist auch von einem mehr skulpturalen Charakter, als in Gerinis eigenhändigen Arbeiten. Hinter den Hauptfiguren ist der alte bekannte Brokatteppich aufgehängt. Aus diesem doppelten Grunde nehmen wir an, daß Jacopo di Cione zu den Künstlern gehört hat, die in dem Atelier des großen Unternehmers Niccolò di Pietro Gerini gearbeitet haben. Hierdurch findet auch ein anderes künstlerisches Rätsel seine Erklärung.

Das gewaltige Krönungsbild aus S. Pietro Maggiore (in der National Gallery) mit 24 knienden Heiligen auf jedem Flügel und einer zahlreichen Engelschar um den himmlischen Thron, ist ja von verschiedenen Forschern mit Orcagnas Kunst in Zusammenhang gebracht worden, wenn man sich auch gegen Vasaris und Crowes und Cavalcaselles Angabe, es sei von Orcagna selbst gemalt worden, meistens reserviert verhält. Die Bezahlungsdokumente führen indessen, wie uns Dr. Poggi mitgeteilt hat, unter dem Jahre 1370 „Niccolaio dipintore“ als Hauptmeister des Bildes auf. Dieser kann kaum ein anderer sein als Niccolò di Pietro Gerini. Wie aber hiermit den orcagnesken Stilcharakter des Altarwerks vereinen?

Da Jacopo di Cione im Jahre 1373 von Gerini dazu verwendet worden ist, das florentinische Krönungsbild zu vollenden, liegt es nahe anzunehmen, daß er drei Jahre früher für Rechnung des gleichen Unternehmers gearbeitet hat, und gern sei zugegeben, daß seiner Hand damals noch etwas mehr von der Manier seines alten Meisters Orcagna innewohnte. Das Krönungsbild in der National Gallery ist nicht nur durch seine gewaltigen Dimensionen und seine ungewöhnlich vollständige Konservierung (mit den zahlreichen kleinen Abschlußstücken), sondern auch wegen seines bunten Farbenreichtums und seiner hieratischen Großartigkeit ein Monumentalwerk, das mehr als die meisten Trecentobilder die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht. Es ist daher von besonderem Interesse zu wissen, daß der Künstler, der wahrscheinlich einen Hauptteil dieses prachtvollen Altarwerks ausgeführt hat, Jacopo di Cione war.[2])

Es scheint indessen leider, als wenn Jacopo nicht das Vermögen gehabt hat, die alten guten Traditionen aus Andreas und Nardos Zeit

---

[1]) Vgl. Catalogue de la Galerie royale des Uffizi. 1899, S. 102.

[2]) Nachdem dieses Kapitel schon in Korrektur vorlag, hatte ich das Vergnügen, die wertvollen urkundlichen Bestätigungen meiner Hypothese, die hier im Anhang mitgeteilt sind, von Dr. G. Poggi in Florenz zu erhalten.

aufrecht zu erhalten. Seine Begabung war gering, und er ist in hohem Grade von dem Muster oder dem Künstler abhängig, unter dessen Leitung er gerade arbeitet. Erschlaffung und Schematisierung verdrängen mit den Jahren mehr und mehr die strenge Zeichnung und die plastische Modellierung, die er bei Orcagna gelernt hatte. Niccolò di Pietro Gerinis Einfluß war für ihn wie für alle Künstler, die mit diesem rücksichtslosen Industriellen in Berührung kamen, geradezu vernichtend. Es gibt nicht wenige Bilder eines ziemlich unbestimmbaren Gerinischen Charakters, für welche Jacopos Mitwirkung vermutet werden kann; das Problem besitzt aber allzu geringen ästhetischen Wert, um hier ausführlicher diskutiert zu werden. Doch schon die Tatsache, daß die stolzen Traditionen von der Kunst der florentinischen Malerplastiker her, die doch die eigentliche Fortsetzung und Entwicklung von Giottos gewaltiger Erneuerung darstellte, allmählich in der trüben Pfütze des Stillstands und der Schablonenmäßigkeit ertränkt wurden, während die rein malerische Richtung unter sienesischem Einfluß in höchster Blüte stand, gibt eine Andeutung, nach welcher Richtung der breite Entwicklungsstrom innerhalb der Malerei vorwärtsstrebte. Es war offenbar leichter und verlockender, in der anmutigen sienesischen Stilart zu malen und sein Hauptinteresse der Licht- und Farbenbehandlung, sowie allerlei dekorativen Elementen zu widmen, als sich auf plastische Formenprobleme zu konzentrieren. Um dies mit Erfolg zu tun, bedurfte es eines Genies von Giottos oder Orcagnas Dimensionen.

Jacopo di Cione setzte wahrscheinlich seine Tätigkeit bis in die 90er Jahre des 14. Jahrhunderts fort, indem er allmählich zu künstlerischer Bedeutungslosigkeit herabsank. Ohne Zweifel fanden sich andere Orcagnaschüler, die den gleichen Weg gingen. Die künstlerische Schule, in welcher sie erzogen worden waren, vermochte, wie gesagt, nicht länger ihren Platz neben den modernen Bestrebungen, wie wir sie bei Giottino, Giovanni da Milano, Andrea Buonaiuti, Antonio Veneziano u. a. gesehen haben, zu behaupten. An Vermittlungsversuchen fehlte es jedoch auch nicht. Wenigstens bei einem begabten Künstler finden wir eine eigenartige Mischung von plastischen und sienesisch-malerischen Elementen, bisweilen verschmolzen zu einer sehr ausdrucksvollen Formensprache. Wir denken hier an Spinello Aretino, dessen hauptsächliche Tätigkeit in Florenz, Pisa und Siena in die Zeit nach der Mitte der 80er Jahre des 14. Jahrhunderts zu fallen scheint, also nach der eigentlichen Giottino-Periode in der florentinischen Malerei.

* *
*

Spinello ist der letzte Trecentomaler, der in nennenswertem Grade giotteske Stilelemente in seiner Figurenzeichnung bewahrt. Seine Fresken in Siena, die 1410 vollendet wurden, könnten auf Grund

ihres Stilcharakters leicht 30—40 Jahre früher datiert werden, und doch wäre es unrecht, sie als dekadent oder stereotyp zu bezeichnen. Sie sind im Gegenteil ungewöhnlich kräftig, dafür daß sie von einem alternden Trecentisten herrühren. Sie fesseln durch einzelne Züge naiver Naturbeobachtung und durch den energischen Künstlerwillen, der in einigen von diesen Kompositionen hervortritt. Besonders gilt dies von der großen Darstellung der Seeschlacht zwischen der kaiserlichen und der venetianischen Flotte. Hier hat der Künstler Gelegenheit gehabt, etwas vollständig Neues und in seiner Art Einzigdastehendes zu schaffen. Er hat seiner konstruktiven Phantasie die Zügel schießen lassen und in hohem Grade es verstanden, sich der Symbolik der Zeichnung zu bedienen — eines der impressivsten Mittel der primitiven Kunst. Die langen Schiffslinien, die einander auf die phantastischste Weise schneiden, wirken wie zusammenhaltende Richtlinien für die umhertaumelnden kleinen Figuren und rufen den Eindruck großer Bewegungsgeschwindigkeit hervor, besonders wenn zwei oder mehr Schiffe parallel miteinander laufen. Zu diesen langen Horizontallinien stehen die vertikalen Linien der Ruder in rechten oder scharfen Winkeln; diese hänge paarweise in großer Anzahl längs den Seiten der Boote, wir hören förmlich ihr Klappern beim Schaukeln der Boote. Das drohende Gewirr der Spieße, Armbrüste und Schwerter, die sich kreuzen, gepanzerte starre Krieger in heftigen Ausfallstellungen, alles ist mit geraden, scharf gebrochenen Linien gezeichnet, die sich in allen Richtungen schneiden, dadurch den Eindruck eines unbeschreiblichen Tumults hervorrufend. Der dekorative Wert der Komposition ist bedeutend, zunächst wegen einer geschickten Hervorhebung der großen, führenden Linien. Die übrigen Fresken in demselben Zimmer besitzen nicht das gleiche künstlerische Interesse; sie entbehren des Zuges kühner Phantasiekunst, der uns in der Seeschlacht fesselt. Der Figurenstil ist schwer, stets behält er etwas von der Eckigkeit, die auf eine so vorteilhafte Art in der eben beschriebenen Komposition hervortrat.

Die Freskozyklen in Antella und San Miniato, beide während der zweiten Hälfte der 80er Jahre des 14. Jahrhunderts ausgeführt, zeigen Spinellos Talent abwechselnd in dramatischen und idyllischen Szenen, und es dürfte dabei kein Zweifel obwalten, daß ihm die dramatischen Episoden am besten gelungen sind. Er hat eine starke Neigung zu gewaltsamen Übertreibungen, sowohl in Bewegungen, als im Ausdruck und Gebärde. Er legt wenig Gewicht auf die schöne Linie und die weich abgerundete Form, wenn er nur den lauten und überzeugenden Ausdruck für Gefühlsbewegungen und dramatische Situationen findet. Spinello spricht den härtesten und schärfsten individuellen Dialekt unter den bedeutenderen Trecentomalern, und er scheut sich nicht vor ziemlich groben Worten.

Es ist natürlich, daß ein Künstler von dieser Art, auch wenn er nie auf eine plastische Ausformung seiner Figuren die Sorgfalt verwendet, wie Giotto oder Orcagna, gleichwohl von Natur der skulpturalen Richtung dieser Maler näher stehen muß, als der sienesisch-malerischen Strömung. Wäre Spinello nicht ein so gewaltsamer Schnellmaler gewesen, hätte er sich wahrscheinlich mehr in der Richtung eines Malerplastikers entwickeln können. Seine große Produktivität auf dem Gebiet der Freskomalerei scheint einen Zug grober Handwerksmäßigkeit mit sich gebracht zu haben, der nicht selten die wertvolleren Qualitäten seiner großen Kompositionen verbirgt.

Es wirkt daher als eine angenehme Überraschung, auf Bilder von Spinello zu stoßen, in denen er künstlerische Sorgfalt und Streben nach einer harmonisch abgerundeten, dekorativen Form an den Tag legt. Sie zeigen, daß er doch nicht ganz unberührt von der sienesischen Richtung geblieben ist, obwohl sie nur ausnahmsweise in seinen Gemälden, nie in seinen Fresken dominiert (wenn sich auch Tendenzen in dieser Richtung in den Antella-Fresken verspüren lassen). Die besten Beispiele hierfür bieten zwei weibliche Heiligenfiguren, Sta. Dorothea und Sta. Katharina, die nunmehr Eigentum des Herrn Godefroy Brauer in Florenz sind. Diese jungen Frauen in bis auf die Füße hinabreichenden hellen Gewändern haben etwas von der Weichheit in Form und Bewegungen, wie wir sie von den Bildern Andrea Buonaiutos her kennen, wenn auch in geringerem Grade. Die Gestalten sind jedenfalls kräftiger, die Typen mehr florentinisch als bei Andrea Buonaiuto; bei einem Vergleich mit den Fresken Spinellos in Antella ist es nicht schwer, den Meister auch in diesen Bildern zu identifizieren, die jedoch — es muß dies betont werden — auf eine feinere und hellere Tonart gestimmt sind als alles, was wir im übrigen von Spinello kennen.

Gewöhnlich lassen jedoch auch seine Tafelgemälde den etwas lärmenden und lauten Meister zum Vorschein kommen. So seien beispielsweise die beiden großen Madonnenbilder in Città di Castello und im Fogg Museum in Cambridge, Mass. U. S. A., erwähnt, in denen der herkulische Christusknabe heftig stößt und an dem Kopftuch seiner Mutter reißt. (In dem Madonnenbilde im Kunstmuseum in Kopenhagen mißhandelt er einen Vogel.) Aber auch die Mutter ist in beiden Fällen ein Weib von so robusten Formen und mit einem solchen Ausdruck breiter Sicherheit in ihrem groben Gesicht, daß sie die kräftigen Griffe des Kleinen wohl auszuhalten scheint. Spinellos Vermögen, seinen Figuren massive Körperlichkeit zu verleihen, würde überhaupt unbedingt unter seine größten künstlerischen Verdienste zu rechnen sein, wenn er nur nicht auch auf diesem Gebiete zu Übertreibungen geneigt hätte, so daß die gewaltigen Gestalten leicht mehr sackartig, als monumental werden.

Unsere Andeutungen können übrigens keineswegs in erschöpfender Weise die weitumfassende Künstlerschaft Spinellos charakterisieren. Wir haben mit ihnen nur in größter Kürze zeigen wollen, wie ein bedeutendes Talent zu Ende des Jahrhunderts sich etwas von den beiden Hauptrichtungen innerhalb der florentinischen Malerei, wenn auch auf eine ziemlich oberflächliche Weise, zunutze zu machen versucht. Die Kunst war überhaupt am Ausgange des 14. Jahrhunderts in eine recht intime Verbindung mit der Handwerksmalerei getreten, und Spinello war kaum der Mann mit den hohen Idealen und dem künstlerischen Verantwortlichkeitsgefühl, der die Malerei zu einer würdigeren Stellung in dem Florenz des neuen Jahrhunderts zu erheben vermocht hätte. Er war einer der geschicktesten, darum aber nicht einer der großen Trecentomaler. Seitdem Giottino mit seiner Tätigkeit aufgehört hatte — wahrscheinlich gegen Ende der 70er Jahre —, fand sich überhaupt kaum ein wirklich monumentales Talent mehr unter den zahlreichen Malern in Florenz.

Kataloge

der Werke zehn Florentiner Maler des Trecento.

Die Verzeichnisse machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da der Verfasser bis jetzt nicht Gelegenheit fand, alle in Frage kommenden Sammlungen, Kirchen usw. systematisch durchzusuchen. Vielleicht können sie jedoch als Gerippe für weitere Forschungen auf demselben Gebiete nützlich sein und künftig vervollständigt werden.

Taddeo Gaddi.

Geboren wahrscheinlich am Anfang des 14. Jahrhunderts. Um 1327 malte er eine Madonna über dem Baroncelli-Grabmal in Sta. Croce und kurz nach 1338 die Fresken in der Cappella Baroncelli. Sitzt als Mitglied in der Kommission für den Florentiner Dom 1359, 1363 und 1366. Malt in S. Francesco in Pisa 1342; wahrscheinlich kurz nachher im Campo Santo. Um 1347 wird er unter den fünf besten Malern in Florenz aufgezählt. Mitglied der Lukasgilde, obwohl die Jahreszahl in der Matrikel — 1366 — sein Todesjahr angibt.

Berlin. Kaiser Friedrich-Museum: Nr. 1079. Hausaltar. In der Mitte die Madonna, auf den Flügeln: Christi Geburt und Kreuzigung. Dat. 1334.

Ibidem: Nr. 1073 und 1074. Ausgießung des hl. Geistes und ein Wunder aus der Legende des hl. Franziskus. Beide in Vierpaßform, gehören zu derselben Serie wie die kleinen Bilder der Florentiner Akademie.

Ibidem: Himmelfahrt Mariä und Gürtelspende an den knienden Thomas. Beschädigtes, darum etwas zweifelhaftes Bild.

Boston. Museum of fine arts: Geburt Christi („lent by the Athenaeum").

Florenz. Akademie: Nr. 104—115; 117—126. Zwölf Szenen aus dem Leben Christi und zehn Darstellungen der Franziskuslegende. Alle die Bilder in Vierpaßform, schmückten die Schranktüre in der Sakristei von Sta. Croce. Dazu gehören noch zwei Abschlußstücke, die Verkündigung und Himmelfahrt Christi darstellend, die sich jetzt im Magazin der Akademie befinden.

Uffizien: Nr. 19. Madonna im Brustbild. Lünettenform.

Sta. Croce (über der Tür, die zu der Sakristei führt): Christus als 12jähriger im Tempel. Fragment einer größeren Freskokomposition.

Ibidem, Cappella Baroncelli: Zwölf Darstellungen aus dem Leben Mariä; im Gewölbe sind vier allegorische Tugendfiguren. (Kurz nach 1338 gemalt). Rechts vom Eingang der Kapelle steht das Grabmal, über demselben eine Madonna (wahrscheinlich um 1327 gemalt).

Ibidem, Capella Bardi: Grablegung Christi; stark übermalt.

Ibidem, Altes Refektorium: Das letzte Abendmahl. Kreuzigung Christi (hauptsächlich Schülerarbeit). Das Gastmahl der Pharisäer, die Stigmatisierung des hl. Franziskus, Benediktus in der Wüste und eine Szene aus der Legende des hl. Ludwig.

S. Felicità, Sakristei: Altarwerk. Madonna, Johannes der Täufer, Jakobus, Lukas, Philippus.

Florenz. Ognissanti, Sakristei: Christus am Kreuze, Maria, Johannes, Antonius, Benediktus und Magdalena. Fresko.

March. Bartolini-Salimbeni-Vivai: Hausaltärchen. In der Mitte die Kreuzigung, auf den Flügeln: Madonna nebst Heiligen, die Erweckung Drusianas und die Stigmatisierung des hl. Franziskus.

Florenz' Umgebungen. S. Ansano: Verkündigung. Photo Brogi Nr. 1753 „Fra Benedetto".

S. Martino a Mensola: Madonna, Sta. Margherita und Sta. Justina. Quattrocentoeinrahmung.

Settignano. Mr. Kerr-Lawson: Madonna.

Ruballa, S. Giorgio. Kruzifix.

Neapel. Museum: Kleines Madonnentriptychon, dat. 1336.

New Haven. Mass. U. S. A. Jarves Collection: Christi Grablegung. Maria und Johannes halten den Toten in sitzender Stellung.

New York. Historical Society: Kleine Madonna, von zehn Heiligen umgeben.

Pisa. S. Francesco: Gewölbemalereien im Chor. Ausgeführt 1342.

Campo Santo: Darstellungen aus der Hioblegende (gewöhnlich Francesco da Volterra zugeschrieben).

Pistoja. S. Giovanni Fuoricivitas: Madonna zwischen vier Heiligen; über ihnen die Verkündigung und acht Prophetenbrustbilder. 1353.

Pogginbonsi. Galli-Dunn: Madonna zwischen vier Heiligen. Ausgestellt auf dem „Mostra dell' antica arte senene". 1904. Now in Metr. Mus. N.Y.

Poppi. Castello. Darstellungen aus dem Leben Mariä, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten. Stark beschädigte Fresken, unter Mithilfe von Schülern gemalt.

Siena. Akademie: Madonna mit zwei weiblichen Heiligen und Engeln, dat. 1355.

Straßburg. Gemäldesammlung: Nr. 200. Hausaltärchen. In der Mitte die Madonna; auf den Flügeln Kreuzigung, Heilige und Christi Geburt.

Andrea di Cione, genannt Orcagna.

Geboren am Anfang des 14. Jahrhunderts; um 1344 in der Zunft der Medici und Speziali eingeschrieben. 1352 in der Arte di maestri di pietra. 1355 Copomaestro di Or San Michele. 1356 macht er einen Entwurf für die Domfassade in Florenz und beteiligt sich im folgenden Jahre am Dombau. Geht 1358 nach Orvieto, wo er auch in den Jahren 1359 und 1360 periodenweise arbeitet. Beteiligt sich in den folgenden Jahren am Florentiner Dombau. Starb wahrscheinlich 1368.

Berlin. Kaiser Friedrich-Museum: (Nr. 1904) Szene aus der Legende des hl. Domenikus. Predellenfragment.

Budapest. Kunstmuseum: (Nr. 50) Madonna, von verehrenden Engeln umgeben.

Florenz. S. S. Apostoli: Stehende Madonna.

Badia. Cappella Bonsi: Die Ausgießung des hl. Geistes (die Seitenstücke unter Beihilfe von Schülern gemalt).

Sta. Maria Novella. Cappella Strozzi: Altarwerk, Kirchenlehre und Kirchenregiment nebst Heiligen darstellend. Bestellt 1354, dat. 1357.

Ibidem: Fresken; wahrscheinlich sind die Hauptfiguren im Jüngsten Gericht von ihm selbst, sonst hat er unter Beihilfe seines Bruders hier gearbeitet.

London. National Gallery: Nr. 581. Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist und Jakobus. Dreiteiliges Altarwerk aus der Hospitalkirche Santi Giovanni e Niccolò nahe Florenz.

New Haven. U. S. A. Jarves Collection: Johannes der Täufer und Petrus. Zwei Altarflügel.

Nardo di Cione.

Erscheint 1345 in der Arte dei Medici e Speziali; 1355 in der Arte di maestri di pietra, 1365 macht er sein Testament und ist im folgenden Jahr gestorben.

Florenz. Akademie: Die Dreieinigkeit zwischen Romualdus und Andreas, dat. 1365.

Sta. Croce, Sakristei: Madonna zwischen Gregorius und Hiob, dat. 1365. Diese sind vielleicht von Jacopo vollendet.

Sta. Maria Novella, Cappella Strozzi: Fresken; wahrscheinlich hat Nardo besonders an der Hölle und am Paradies mitgearbeitet.

Ibidem. Kleiner Kreuzgang. Vier Darstellungen aus dem Leben Mariä und zwei Heilige.

London. Victoria and Albert-Museum (Jonides Collection): Die Krönung Mariä.

München. Alte Pinakothek: Nr. 987, 988. Zwei Altarflügel, beide mit fünf Heiligen.

Settignano. I Tatti. Mr. B. Berenson: Szene aus einer Heiligenlegende in Landschaft. Predellenstück.

Jacopo di Cione.

Arbeitet wenigstens seit Mitte der sechziger Jahre in der Bottega seiner Brüder; übernimmt 1368 die Ausführung des Matthäusbildes für Or San Michele. 1368/69 in der Arte dei Medici e Speziali. Arbeitet um 1370—80 zusammen mit Niccolò di Pietro-Gerini; wird noch 1394 erwähnt.

Boston. Mrs. Gardner: S. Antonius in trono, von vier Engeln umgeben.

Florenz. Uffizien: S. Matteus und vier Darstellungen aus seinem Leben (das Bild wahrscheinlich von Andrea begonnen).

Sta. Croce, Hochaltar: Die vier Kirchenväter.

Florenz. Ibidem. Sakristei: S. Giovanni Gualberto und vier Darstellungen aus seinem Leben (das Bild wahrscheinlich von Nardo begonnen).

Uffizien: Nr. 29. Die Krönung Mariä, umgeben von den zehn Schutzheiligen der Stadt Florenz (das Bild von Niccolò di Pietro Gerini begonnen).

London. National Gallery: Nr. 1468. Christi Kreuzigung. An den Seiten vier Heilige, in der Predella fünf Medaillons mit Brustbildern der Madonna und der Heiligen. Dies schöne Bild im alten gotischen Tabernakel ist wahrscheinlich von Jacopo schon in Andrea Orcagnas Atelier ausgeführt worden; es zeigt deutlichen Zusammenhang mit dem Matthäusbilde in den Uffizien.

Ibidem: Nr. 579. Taufe Christi und die Apostel Petrus und Paulus. In der Predella Szenen aus dem Leben des Täufers. Großes Altarwerk aus Sasso di Camaldoli. Altes Datum 1387 jetzt zerstört.

Ibidem: Nr. 569. Die Krönung Mariä; auf beiden Flügeln 24 Heilige; dazu mehrere kleine Abschlußstücke mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Großes Altarwerk aus S. Pietro Maggiore in Florenz. Von Jacopo unter Mitiwrkung anderer Maler ausgeführt.

London. Mr. C. Ricketts: Madonna und zwei musizierende Engel.

Giottino (Giotto di Maestro Stefano).

Erscheint in der Lucasgilde 1369; im selben Jahre arbeitet er als einer der leitenden Maler im Vatikan. Wahrscheinlich wirksam seit Anfang der fünfziger bis zu Ende der siebziger Jahre.

Assisi. S. Francesco, Unterkirche: Krönung Mariä und zwei Darstellungen aus der Legende des hl. Stanislaus.

Ibidem, Kapitelsaal: Christus am Kreuz; sechs stehende und zwei kniende Heilige.

Sta. Chiara, Cappella San Giorgio: Madonna zwischen vier Heiligen. Stehende ganze Figuren. Freskofragment.

Oratorio di S. Rufino: Christus am Kreuz und Heilige; Spuren von zwei Passionsszenen. Ruinierte Fresken.

Florenz. Sta. Maria Novella. Cappella Strozzi am ersten Kreuzgang: Geburt und Kreuzigung Christi. Im Gewölbe Prophetenbrustbilder.

Ibidem. Sta. Maria Novella. Erster Kreuzgang: Szene aus der Legende des hl. Julianus; Christi Kreuzigung und Auferstehung. Drei Freskofragmente.

Sta. Croce. Cappella Bardi: Fünf Darstellungen aus der Legende des hl. Konstantinus und Sylvester. Jüngstes Gericht und Heiligenfiguren.

Sta. Trinità. Cappella Davanzati: Disputation der hl. Katharina. Stark restauriertes Freskofragment.

Florenz. Sto. Spirito, Kapitelsaal: Kreuzigung Christi, zwei Apostel einer Abendmahlsdarstellung und ein Heiliger. Stark beschädigte, große Fresken.

Uffizien: Nr. 27. Pietà.

Ingen. A. Corsi: Madonna zwischen vier Heiligen in Halbfigur.

Highnam Court (Glouster) Sir Hubert Parry: Hausaltar. In der Mitte die Madonna zwischen acht Heiligen; auf den Flügeln Geburt Christi und Christus am Kreuz. Oben Verkündigung.

London. Mr. Roger E. Fry: Kreuzigung Christi.

Rom. Galleria Sterbini: Hausaltar; Madonna und Heilige.

Giovanni da Milano.

Geboren in Caverzajo (nahe Como); um 1350 in Florenz. Mitglied der Medici und Speziali 1363; unterschreibt den Kontrakt für die Malereien in Capp. Rinuccini (Sta. Croce) 1365. Florentinischer Bürger 1366. Tätig in Rom 1369.

Berlin. K. Kupferstichkabinett: Kreuzigung Christi. Miniaturenartiges Gemälde, mit Pinsel, Bister und weißer Farbe auf Papier hergestellt.

Florenz. Akademie: Beweinung Christi, dat. 1365.

Uffizien: Altarwerk in fünf Teilen, Propheten, Patriarchen, Apostel, Märtyrer und Jungfrauen darstellend. Aus Ognissanti.

Sta. Croce, Capp. Rinuccini: Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau und der Legende der Maria Magdalena. Die unteren Fresken von Giovanni del Biondo.

London. National Gallery. Nr. 579A. Gott Vater, Maria und der Prophet Esaias. Drei kleine Abschlußstücke.

Mr. Roger E. Fry: Altarflügel mit zahlreichen Heiligen.

Mochiorolo. Oratorio: (?) Fresken, die ich nur aus Dr. Suidas Aufsatz in Rassagna d'Arte 1906, Heft I. kenne. Giovannis Hand ist in der Kreuzigung Christi deutlich zu erkennen.

New York. Metropolitan Museum of Art: Madonna in Halbfigur mit knienden Stiftern. Lünettenbild.

Pisa. Museo Civico: Mariä Verkündigung in zwei kleinen Bildern.

Prato. Galleria Communale: Madonna, von vier Heiligen umgeben; unter jeder Figur eine Darstellung aus deren Leben. Dazu noch eine Predella mit fünf Szenen aus dem Leben Christi.

S. Niccolò: Madonna in Halbfigur zwischen S. Nikolaus und S. Domenikus. Türlünette. Fresko.

Rom. Galleria Corsini: Kleines Altarwerk in 8 Teilen; Madonna, Verkündigung, Geburt Christi, Kreuzigung, Beweinung und Heilige.

Ibidem: (?) Krönung Mariä, im Kreise zahlreicher Heiligen. Hausaltärchen.

Rom. Museo Cristiano Vaticano, Schrank D. Nr. 1. (?) Kleines Triptychon; in der Mitte oben Kreuzigung Christi, unten Letztes Abendmahl; auf den Flügeln vier Passionsszenen.

Ibidem, Schrank D, Nr. 6—8. (?) Drei Predellenstücke mit Szenen aus der Magdalenenlegende. (Die drei letztgenannten Bilder bilden eine Gruppe, in der Giovanni nicht sehr deutlich hervortritt.)

Ibidem, Schrank E. Nr. 8. Himmelfahrt Christi; die Apostel knien rings um den Hügel.

Andrea Buonaiuti (da Firenze).

Erscheint in der Arte dei Medici e Speziali um 1343, Mitglied der Kommission für den Florentiner Dom 1366; macht sein Testament am 2. November 1377; wahrscheinlich kurz nachher gestorben.

Berlin. Herr A. von Beckerath: Maria Magdalena. Kleines Bild mit einem Wappen auf der Kehrseite.

Florenz. Sta. Maria Novella. Spanische Kapelle: Fresken; Ecclesia militans und Ecclesia triumphans. Kreuztragung, Kreuzigung und Christus in der Hölle. Szenen aus dem Leben des S. Peter Martyr. Gewölbemalereien: Navicella. Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgießung des hl. Geistes. Um 1370 gemalt; natürlich mit Benutzung von Hilfskräften.

Sta. Maria del Carmine: Madonna zwischen S. Nikolaus, S. Leonard, Johannes dem Täufer und Elias.

Pisa. Campo Santo: Drei Fresken mit Motiven aus der Legende des hl. Ranier. Kurz vor 1377 gemalt.

Agnolo Gaddi.

Wahrscheinlich wirksam seit Anfang der sechziger Jahre, da er unter den Malern ist, die 1369 nach Rom gehen. 1367 lieferte er Zeichnungen zu den allegorischen Figuren auf der Loggia dei Lanzi. Sein Name erscheint in der Matrikel der Compagnia di San Luca mit der Jahreszahl 1387. Tot 1396.

Berlin. Kaiser Friedrich-Museum: Nr. 1113. Geburt Christi. Predellenstück.

Florenz. Akademie: Nr. 272. Mater Misericordiae.

Ibidem: Nr. 277. Die Stigmatisierung des hl. Franziskus, Paulus' Bekehrung und Geburt Christi. Dreiteiliges kleines Bild.

Uffizien: Nr. 28. Mariä Verkündigung. In der Predella: Christi Geburt, Darstellung im Tempel, Anbetung der Könige.

Ibidem: Nr. 37. Kreuzigung Christi. Figurenreiches, buntes Bildchen.

Sta. Croce, Chor: Die Legende der Auffindung des hl. Kreuzes. Wahrscheinlich um 1380 gemalt.

Florenz. Ibidem, Capella Castellani: Darstellungen aus den Legenden des hl. Antonius, Johannes des Evangelisten, Johannes des Täufers und S. Nicolaus' von Bari. Diese teilweise schlecht erhaltenen Fresken sind kurz nach den Chorfresken gemalt.

Sta. Maria Maggiore, auf dem Pfeiler rechts vom Eingang: Darstellungen aus den Legenden des hl. Nikolaus und S. Sebastians, wie sind kurz nach den Chorfresken gemalt.

Florenz. S. Miniato. Cappella del Crocifisso: Mehrteiliges Altarbild, die Verkündigung, sieben Passionsszenen, den hl. Miniatus und Giovanni Gualbertus darstellend. Wurde als Schrank für das hl. Kruzifix des Giovanni Gualberto gemalt. Agnolo arbeitete an dem Werke 1394, hat es aber bei seinem Tode 1396 unvollendet hinterlassen; die späteren Zahlungen empfängt sein Bruder Zanobi.

Figline (nahe Prato). Casa Pacetti: In einer Wandnische Sta. Anna selbdritt, S. Proclus und S. Leonardus. Zu beiden Seiten der Nische die Verkündigung. In der Vertiefung der Mauer drei Heilige, jetzt im Brustbild abgeschnitten. Gut erhaltene, große Fresken.

London. National Gallery: Nr. 568. Krönung Mariä, unten vier anbetende Engel. Stammt aus S. Miniato.

Mr. Henry Wagner: Taufe Christi. Kleines, achteckiges Bild.

Lützschena bei Leipzig. Gallerie Speck von Sternburg: Linke Hälfte einer Darstellung des Martyriums des hl. Laurenzius. Predellenfragment.

Mailand. Castello Sforzesco: Fünf Kopfstudien, mit Pinsel und Bister auf Pergament gemalt.

München. Alte Pinakothek: Nr. 984a und b. Der hl. Nikolaus von Bari und der hl. Julianus; in den Predellen je zwei Szenen aus dem Leben der Heiligen. Altarflügel aus S. Annunziata.

Paris. Louvre: Nr. 1302. Predella; in der Mitte Kreuzigung Christi, rechts Gastmahl des Herodes; links zwei Szenen aus der Legende des Jacobus Major.

Philadelphia. Pen. U. S. A. Mr. John G. Johnson: Die Verlobung der hl. Katharina mit Christus. Maria und der hl. Ludwig sind anwesend; dazu eine Nonne als Stifterin. Schönes Bild mittlerer Größe.

Prato. Pieve. Cappella della Sacra Cintola. Darstellungen aus dem Leben Mariä und ihrer Eltern, wie aus der Legende des hl. Gürtels. Dazu noch die himmlische Krönung, Heiligenfiguren; im Gewölbe vier Evangelisten und vier Propheten. Gemalt 1392—94.

(Die Tabernakel-Fresken an den Ecken der Via dei Tintori und der Via della Pilotta in Prato, die von Crowe und Cavalcaselle Agnolo zugeschrieben werden, sind Schülerarbeiten.)

Rom. Museo Cristiano Vaticano, Schrank C. Nr. I. Stehende weibliche Heilige, die acht Tugenden rings um ihr Haupt.

Ibidem, Schrank D. Nr. 10. Predella mit drei Szenen aus dem Leben Johannes des Evangelisten.

Antonio (di Francesco) Veneziano.

1369—1370 arbeitet er zusammen mit Andrea Vanni in Siena; vielleicht ist er in Siena mehrere Jahre geblieben, da er im Codice Magliabecchiano „Antonio da Siena" genannt wird. 1374 ist er in der Arte dei Medici e Speziali in Florenz eingeschrieben. 1384—1387 in Pisa.

Florenz. Uffizien: (?) Nr. 30. Die Ungläubigkeit des hl. Thomas.

Sta. Croce, Sakristei: (?) Kruzifix mit Brustbildern von Maria, Johannes und 8 Heiligen.

Nuovoli. Torre degli Agli: Kreuzabnahme, Tod und Himmelfahrt Mariä, Jüngstes Gericht. Fragmente eines Freskentabernakels.

Pisa. Campo Santo: Drei Fresken mit Darstellungen aus der Legende des hl. Ranier. Teilweise zerstört.

Spinello (di Luca) Aretino.

Geboren um 1333. Malt angeblich das Hochaltarbild für Camaldoli in Casentino 1361 (?). Während der sechziger und siebziger Jahre scheint er hauptsächlich in Arezzo gearbeitet zu haben. Mitte der achtziger Jahre malt er in Florenz. In Pisa 1390—1392. In Siena 1404—1410. Tot am 14. März 1410.

Arezzo. S. Domenico, Eingangswand: S. Philippus und S. Jakobus und vier Darstellungen aus ihrem Leben. Oben: die Verlobung und das Martyrium der hl. Katharina. (Die Verkündigung, Kreuzigung und Pietà in derselben Kirche sind wahrscheinlich unter Parris Beihilfe ausgeführt.)

S. Francesco, Eingangswand: Christus beim Gastmahl des Leviten.

Ibidem, Cappella S. Michele: Sechs Darstellungen aus der Legende des Erzengels.

Ibidem, rechtes Seitenschiff: die Verkündigung; der Erzengel Michael; dazu noch andere wenig erkennbare Freskofragmente.

SS. Annunziata, über dem Eingang: Verkündigung.

Pieve, am ersten Pfeiler rechts: Madonna im weißen Mantel.

Galleria Communale: Die hl. Dreieinigkeit. Fresko von der Compagnia della Misericordia.

Budapest. Galerie: Johannes der Täufer und der hl. Nemesius. Zwei Altarflügel; siehe Anm. zur folgenden Nummer.

Cambridge. Mass. U. S. A. Fogg-Museum: Große Madonna, von acht betenden Engeln umgeben. Sie stammt aus dem großen Altarwerk, das Spinello 1384—85 für Monte Oliveto Maggiore malte, und das nach Vasari mit folgenden Worten signiert war: „Simone Cini fiorentino fece l'intaglio, Gabriello Saracini la messe d'oro e Spinello di Luca d'Arezzo la dipinse l'anno 1385." Andere Teile dieses Werkes in Siena, Budapest und Köln.

Città di Castello. Galleria Communale: Madonna.

Florenz. Akademie: Nr. 37. Madonna, von vier Heiligen umgeben; dat. 1391.
M. Godefroy Brauer: Sta. Catarina und Sta. Dorothea. Zwei Altarflügel.

Florenz' Umgebungen. Sta. Catarina a l'Antella: Darstellungen aus der Legende der hl. Katharina von Alexandria. Um 1387 gemalt.
San Miniato al Monte, Sakristei: Darstellungen aus der Legende des hl. Benedikt. Um 1387 gemalt. Stark restauriert.
Quinto fiorentino, Compagnia della Misericordia: Madonna von vier Heiligen umgeben. Dat. 1393.

Kopenhagen. Kunstmuseum: Madonna.

Köln. Wallraf-Richartz-Museum: Zwei Heilige. Vgl. Anm. zu dem Bilde in Cambridge, U. S. A.

London. National Gallery: Nr. 216 A und B. Der Erzengel Michael, als Anführer der himmlischen Scharen gegen den Teufel streitend. Dekorative Borden. Diese Freskofragmente stammen aus der großen Komposition, die Spinello in Sta. Maria degli Angeli in Arezzo ausführte.
Ibidem: Nr. 275. Brustbilder zweier Apostel. Freskofragment der ehemaligen Dekoration der Cappella S. Giov. Battista in Sta. Maria del Carmine in Florenz. Andere Fragmente befinden sich in Liverpool, Pisa und Pavia.

Liverpool. Art institution: Zwei Engelbrustbilder. Freskofragmente. Siehe die Anmerkung zur vorhergehenden Nummer.

Paris. Louvre. Handzeichnungssammlung: Studien zu Darstellungen aus der Legende Johannes' des Evangelisten und andere Figuren. Bisterzeichnung.

Pisa. Campo Santo, Capella dell' Ammannati: Freskofragmente mit Brustbildern von Engeln und Johannes dem Täufer. Siehe die Anmerkung zu den Fragmenten in London.
Ibidem: Sechs Fresken mit Darstellungen aus der Legende des hl. Efesus und Politus. Gemalt 1391—92.
Museo Civico: Madonna in Kniestück.

Siena. Akademie: Nr. 119 und 125. Tod und Krönung Mariä. Teile des Altarwerks, das Spinello 1385 für Monte Oliveto Maggiore malte. Siehe die Anmerkung oben zu der Madonna in Cambridge, U. S. A.
Palazzo Publico, Sala di Balia: Sechzehn Darstellungen aus der Geschichte des Papstes Alexander III. Gemalt 1408—1410.

Beilagen und Verzeichnisse.

Urkundliche Beilagen zu drei Gemälden des
Jacopo di Cione.

Mitgeteilt von Dr. G. Poggi.

I.

La tavola per l'Arte del Cambio (1367—1368).[1]

1.

1367—1368.

Andreas vocatus Argagnus sive Arcagniolus, quondam Cionis, pictor de Florentia convenne co' Consoli dell' Arte del Cambio il dì 15 Settembre 1367 di dipignere la tavola di san Matteo per mettere in un pilastro d' Orto San Michele con due alie a lato per dipignervi due santi per alia o più, come convennono, per fior. 40. Dipoi l' anno 1368, il dì 25 Agosto, essendo malato detto Andrea, Jacobus quondam Cionis, pictor, eius frater, populi S. Mariae Novellae, promesse a' detti Consoli finire egli la detta tavola per il detto suo fratello. [Ex libro Actorum Artis Cambii incepto 1365, existente nella detta Arte, c. 204, dagli Spogli di Carlo Strozzi segn. DD., Magliab. — Strozz., II, IV, 378, c. 436.]

2.

1402?

In Orto San Michele solea essere una tavola di legname di tre faccie, dipinta di San Matteo e la sua storia, che pigliava tre faccie del pilastro drento: l' anno 1402 se ne levò e donossi allo spedale di San Matteo, ed è nella chiesa, sono molto buone figure di mano di Taddeo (?). [Da un Campione dell' Arte del Cambio, cominciato 1403, existente nella detta Arte; Spogli Strozziani citati, c. 435.]

3.

1402?

Una tavola colla figura di san Macteo bellissima et anticha, la quale tavola fu dell' Arte del Cambio et truovasi chella detta tavola,

[1]) Vgl. S. 76—77.

quando la detta Arte la fece fare, gostò fior. CXX vel circa, et la detta tavola stava in Orto San Michele al pilastro della detta Arte, et quando pe' Capitani d' Orto San Michele feceno levare de' pilastri della chiesa tucte le tavole di tucte le arti, allora fu levata questa et fu recata nella detta Arte. Et dipoi per la detta Arte la detta tavola fu donata a' detti spedali, come appare per ser Stephano di ser Naddo di ser Nepo allora notaio della detta Arte. [Archivio del R. Arcispedale di S. Maria Nuova, Inventario dei mobili di Lemmo Balducci, segnato di num. 3, c. 9.]

II.

La tavola di San Pier Maggiore (1370—1371).[1]

4.

1370.

Niccolaio dipintore dee avere per disegnare la tavola dell' altare di San Piero:

lavorò la prima settimana dì 5.
lavorò dì 4.
lavorò dì 5.
Anne auto a dì 10 di Novembre, ebe da me ser Taddeo, fior. IV d'oro.
Anne auto a dì 17 di Novembre fior. IV d' oro.
Anne auto a dì 24 di Novembre fior. IV d' oro.

[A. S. F., Conventi soppressi, San Pier Maggiore, vol. 50, Ricordanze dal 1369 al 1380, c. 6.]

5.

1371.

L' opera di san Piero Maggiore dee dare, paghai per lei:

Per 50 vaselli, s. VIII — per lb. 1 di biaccha[2]), s. IV — per oncie 6 di cinabro[3]), s. VI — per oncie 2 di giallolino[4]), s. II — per oncie 1 di biodetto, s. II — per $g\overline{ro}$ 1 di biodetto d' oltremare, l. I s. V — per .... 1 d' azurro d' oltre mare, l. I s. XIII — per rechatura 1° colmo della tavola da casa Matteo di Pacino[5]), s. I d. VI — per lb. 1 di biaccha,

---

[1]) Vgl. S. 79—80.

[2]) Vedi Cennino Cennini, Trattato della pittura, ed. Milanesi, Firenze 1859, p. 36: „della natura della biacca".

[3]) Cennino Cennini, ibidem, p. 26: „della natura del rosso il quale vien chiamato cinabro".

[4]) Cennino Cennini, ibidem, p. 30: „della natura di un color giallo ch' è chiamato giallorino".

[5]) Matteo di Pacino è ricordato, nelle stesse Ricordanze di ser Taddeo, sotto gli anni 1365—1368: „Matteo di Pacino, dipintore, dee dare a me ser Taddeo, prestagli a dì 23 di Giugno 1365, l. II. — E dee dare, prestagli a dì 6 di Settembre, fior. II d'oro. —

s. IV — per huova s. X d. II — per cento pezzi d' oro per li fregi e drappi delle fighure, d' Agosto, fior. I d' oro — per cento pezzi d' oro per li fregi e drappi delle fighure, a dì 2 di Settembre, fior. I d' oro — Per portare e rechare la tavola a santa Maria Nuova, quando si vernichò [1]), a dì 19 di Settembre, s. VI — per huova e ariento a Tuccio [2]), a dì 31 d' Ottobre, s. XII d. VIIII — a dì 29 di Novembre diedi a Tuccio per colori per l' archo della cappella, l. I s. X. — A dì 17 di Dicembre per II^c [duegento] pezzi d' oro per li compassi dell' arco della cappella, l. I s. X — decto dì per 18 pezzi d'oro, s. XII — e per rechare e portare la predella a santa Maria Nuova a vernichare, s. III — e per lb. 1 di biaccha per fare cenerognolo per mettere i civori dentro d' azurro, s. IV — per 100 bullette per la tavola, s. III d. IV — per 1 pezzo di stagno per la tavola, s. II d. II — per 24 anellini per la cortina, a d. VI l'uno, s. XII — per bollette e chiovi per chiavare i colonelli e folgle, s. V — per riportare e achattatura uno paio di tagle, s. III. d. IIII — per spagho rinforzato per la cortina, s. VI — a Niccolò, lastraiuolo, per uno suo lavorante checci aiutò a fare buche, s. X. [A. S. F., ibid., c. 8^t — 9.]

III.

La tavola della Zecca (1372—1373).[3])

6.

1372, Ottobre 30.

Simoni filio ...... } pictoribus civibus florentinis pro eorum salario et
Niccholaio filio .. } labore picture unius tabule in qua pingere debent imaginem gloriose Virginis Marie matris Christi omnipotentis et etiam

E dee dare a dì 23 d' Aghosto 1368, per oncie ½ d' azurro d' oltremare, fior. I d' oro. — Anne dato ingessare e mettere d'oro la tavoletta mia a uno colmo, fior.... [A. S. F., loc. cit., c. 4.]

[1]) Cennino Cennini, ibidem, pag. 107: „del tempo e del modo di vernicare le tavole".

[2]) Tuccio di Vanni, pittore, in compania di un Francesco, dipinse dal Giugno al Novembre del 1371 l'arco della cappella maggiore di chiesa: „1371 Tuccio di Vanni, dipintore, dee avere per queste opere scripte qui di sotto [Segue la nota delle opere, settimana per settimana, incominciando dal 9 Giugno e terminando con ‚la septimana cominciata a dì 27 d' Ottobre'. A. S. F., loc. cit. c. 9^t. A c. 12^t continua la nota delle opere, che incominciano col 3 di Novembre e terminano con „la septimana cominciata a dì 24 di Novembre". Le opere sommano in tutte 121 dì e ½]. — „1371. Francescho di ....., dipintore, dee avere per questi dì scritti qui sotto [Segue la nota delle opere, settimana per settimana, incominciando dal 16 Giugno e terminando con ‚la septimana cominciata a dì 27 d' Ottobre' A. S. F., loc. cit., c. 10. A. c. 13 continua la nota delle opere, che incominciano col 3 di Novembre e terminano con la ‚septimana cominciata a dì 24 di Novembre'. Le opere sommano in tutte 115 dì.].

[3]) Vgl. S. 79—80.

imagines quorundam aliorum sanctorum dei cum certis modis et condictionibus secundum pacta et conventiones factas inter dictos dominos offitiales dicte monete et dictos Simonem et Niccholaum pictores, que tabula esse et stare debet ad onorem dei et gloriose Virginis Marie predicte in domibus dicti offitii monete in eo loco ubi placuerit dominis et offitialibus dicte monete pro tempore existentibus, in summa l. 134 fp. [A. S. F. Zecca, LVI, c. 45.]

7.

1373, Ottobre 15. Johanni Ambrosii, magistro lapidum, pro eius salario et labore pro eo quod laboravit fecit et altavit tres becchatellos in muro domus dicti offitii Zecche prope turrim dicti offitii pro sustinendo et ponendo super eis tabulam gloriose Virginis Marie matris Christi et aliorum sanctorum dei in quibus becchatellis sculta intagliata et figurata sunt arma communis Florentie et artis Kalismale et Cambii in summa lb. XXVI fp. [A. S. F., Zecca, LVII, c. 39^{t}.]

8.

1373, Ottobre 31. Jacobo Cini, pictori, pro eius pretio et labore pro complemento picture tabule gloriose Virginis Marie matris Christi et aliorum sanctorum dei que tabula posita est in domibus dicti offitii Zecche communis Florentie flor. auri quadraginta reductos ad monetam valent lib. centum triginta otto fp. ultra summam et quantitatem pecunie libr. centum triginta quactuor olim stantiatam et solutam Simoni et Niccholaio, pictoribus civibus Florentinis, pro parte solutionis picture dicte tabule eis solutam per Baldesem Turini, olim camerarium dicti offitii Zecche, vigore stantiamenti facti per Pierum Bini et Bartholum Johannis Siminetti tunc dominos et offitiales dicte Zecche. [A. S. F., Zecca, LVII, c. 43^{t}.]

Künstlerverzeichnis.

Ortsverzeichnis.



Abb. 1. GIOTTINO: Krönung Mariä *S. Francesco, Assisi*



Abb. 2. GIOTTINO: Martyrium des h. Stanislaus — *S. Francesco, Assisi*



Abb. 4. **BUFFALMACO ?: Madonna** *Sammlung Herbert P. Horne, Florenz*



Abb. 3. GIOTTINO: Madonna und Heilige — *Capp. S. Giorgio in Sta. Chiara, Assisi*



Abb. 5. GIOTTINO, Kreuzigung — *Kapitelsaal von S. Francesco, Assisi*



Abb. 6. STEFANO (?), Die Brüder Orsini, Christus vorgestellt *Capp. del Sacramento, S. Francesco, Assisi*



Abb. 7. STEFANO ?
Ein Wunder des h. Nikolaus

Capp. del Sacramento,
S. Francesco, Assisi



Abb. 8. GIOTTINO, Christi Geburt — *Capp. Strozzi, Sta. Maria Novella, Florenz*



Abb. 9. GIOTTINO, Kreuzigung Christi — *Capp. Strozzi, Sta. Maria Novella, Florenz*



Abb. 10. GIOTTINO, Hausaltar *Galleria Sterbini, Rom*

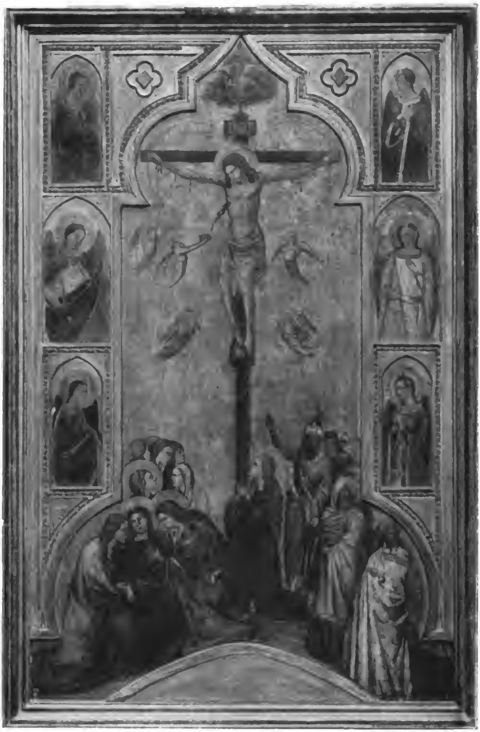


Abb. 11. GIOTTINO, Kreuzigung Christi *Sammlung Roger E. Fry, London*



Abb. 12. GIOTTINO, Altarblatt — *Sammlung A. Corsi, Florenz*

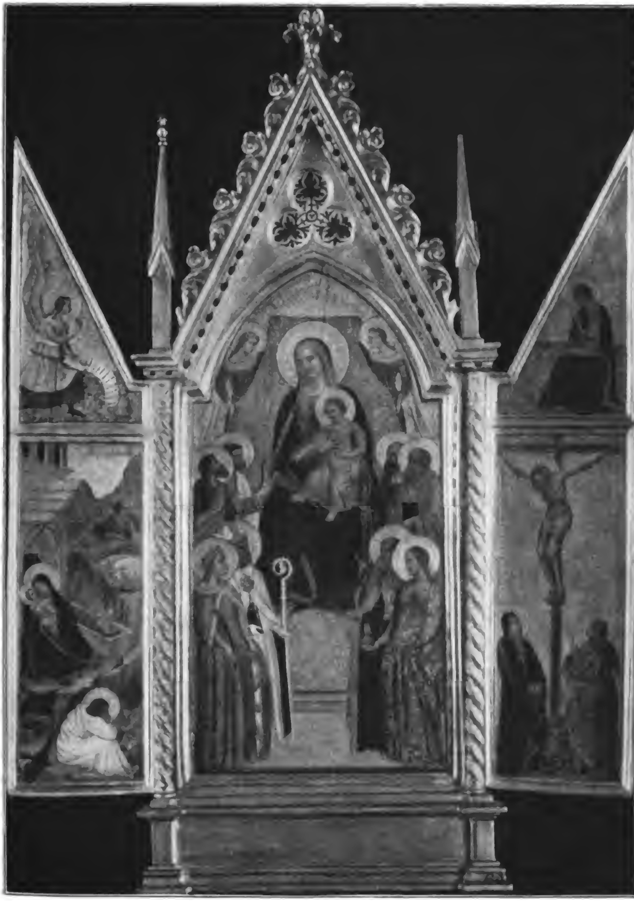


Abb. 13. GIOTTINO, Hausaltar *Sir Hubert Parry, Highnam Court*



Kapitelsaal von Sto. Spirito, Florenz



Abb. 15. GIOTTINO, Verwandte Christi, aus der Kreuzigung *Kapitelsaal von Sto. Spirito*



Abb. 16. GIOTTINO, Soldaten aus der Kreuzigung *Kapitelsaal von Sto. Spirito*



Abb. 17. GIOTTINO, Fragment einer Abendmahldarstellung — *Kapitelsaal von Sto. Spirito, Florenz*



Abb. 18. GIOTTINO, Die h. Katharina disputierend — *Capp. Davanzati, Sta. Trinità, Florenz*



Abb. 19. GIOTTINO, Jüngstes Gericht — *Capp. Bardi. Sta. Croce, Florenz*



Abb. 20. GIOTTINO, Wunder des h. Sylvester *Capp. Bardi, Sta. Croce, Florenz*



Abb. 21. GIOTTINO, Wunder des h. Sylvester *Capp. Bardi, Sta. Croce, Florenz*



Abb. 22. GIOTTINO, Pietà — *Uffizien, Florenz*



Abb. 23. GIOVANNI DA MILANO, Madonna mit Stifter *Metropolitan-Museum, New-York*



Abb. 24. ANDREA BUONAIUTI, Altarblatt *Sta. Maria del Carmine, Florenz*



Abb. 25. ANDREA BUONAIUTI
Sta. Maria Magdalena
Sammlung A. von Beckerath, Berlin



Abb. 26. AGNOLO GADDI, Mater Misericordiae *Accademia, Florenz*



Abb. 27. AGNOLO GADDI, Die Vermählung der h. Katharina *Sammlung John G. Johnson, Philadelphia*



Abb. 28. ANDREA ORCAGNA, Madonna
SS. Apostoli, Florenz



Abb. 30. ANDREA ORCAGNA, S. Peter
Jarves Coll., New Haven U. S. A.



Abb. 29. ANDREA ORCAGNA, Drei Heilige *National Gallery, London*



Abb. 31. NARDO DI CIONE, Altarwerk — *Sta. Croce, Florenz*



Abb. 32. JACOPO DI CIONE, Kreuzigung *National Gallery, London*



Abb. 33. JACOPO DI CIONE, Madonna
Mr. C. Ricketts, London



Abb. 34. SPINELLO ARETINO, Sta. Dorothea
Herr Godefroy Brauer, Florenz



Abb. 35. SPINELLO ARETINO, Sta. Katharina
Herr Godefroy Brauer, Florenz